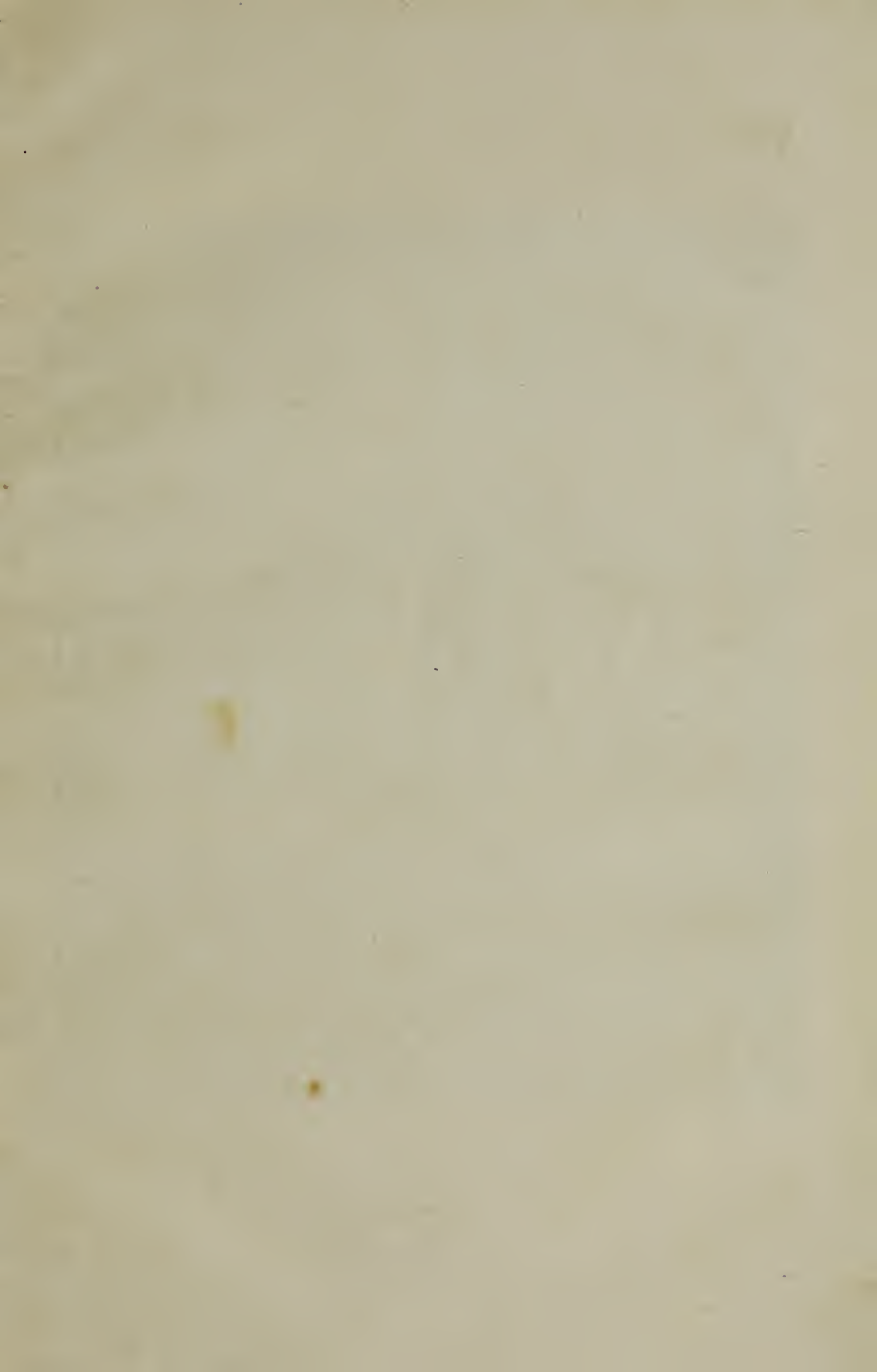








Barocci: Judith.
Florenz, Magazin der Uffizien.
Photo Conte Gamba.

Zu Seite 14

STUDIEN

ZU

FEDERIGO BAROCCI

VON

RUDOLF HEINRICH KROMMES

MIT 4 TAFELABBILDUNGEN

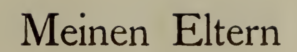


LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1912

Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



Meinen Eltern



VORWORT

Die Hauptschriftquellen für Barocci sind die Vite des Bellori (Roma 1672). Er ist der früheste und bestunterrichtete Autor, und an ihn werden wir uns in unserer Darstellung zu halten haben. Auf ihn stützen sich alle späteren Biographen, Kunstgeschichten und Lexika. Baldinucci, der im 18. Jahrhundert noch einmal ausführlich seine Lebensgeschichte schreibt, hält sich fast wörtlich an Bellori und fügt nur weniges aus eigener Anschauung und Kenntnis hinzu. Um die Wende des 18. Jahrhunderts fand Barocci in dem Erzbischof von Urbino, Andrea Lazzari, einen eifrigen und begeisterten Verehrer, der ihm, außer zahlreichen Erwähnungen in seinen übrigen Werken, auch eine eigene Biographie widmet unter dem Titel: „Memorie di Federigo Barocci", ein Werk, das zwar sehr selten geworden zu sein scheint — ich fand es nur in der Oliveriana zu Pesaro —, das aber gleichwohl nur wenige tatsächliche Nachrichten enthält, die nicht auch in seinem leichter zugänglichen Werke: „Le Chiese di Urbino" zu finden wären.

Etwas früher (1792) schrieb Lanzi seine: „Storia pittorica", in der er über Barocci manches bemerkt, was auf gründlicher Kenntnis und eigenem Studium zu beruhen scheint. Um die Wende des 18. Jahrhunderts hat man sich überhaupt sehr eifrig mit Barocci beschäftigt, besonders in seiner Heimat Urbino und in Pesaro, wo der Kanonikus Giovanni Andrea Lazzarini in seiner „Dissertazione sopra l'arte della Pittura" den Werken Baroccis, die sich in den Kirchen Pesaros befanden, seitenlange Beschreibungen und bewundernd überschwängliches Lob widmet. Im 19. Jahrhundert, das heißt seit dem Aufkommen der modernen Kunstgeschichtsschreibung, hat man sich nur noch sehr flüchtig mit Barocci beschäftigt; und wenn seine Werke auch immer wieder die Beachtung und die Aufmerksamkeit der wahrhaften und unvoreingenommenen Kunstverständigen gefunden haben, so wird sein Name doch nur gelegentlich erwähnt. Gleichwohl zeugen die kurzen Bemerkungen von Winkelmann, Goethe, Raffael Mengs, Reynolds, Kugler, Ramdohr, Fiorillo und anderen von richtigem Verständnis der Eigenart und Bedeutung dieses einsamen Meisters. Goethe meint

(Winkelmann und sein Jahrhundert): „Man wird dem Friedrich Barocci, der, mit eigentümlichem Talent, geistreich, lieblich, ja manchmal unübertroffen zart gedacht . . . und andere als Ausnahmen (von dem allgemeinen Niedergang der Kunst) anerkennen müssen."

Endlich hat in jüngster Zeit August Schmarsow über Barocci geschrieben und ihn als einen „Begründer des Barockstils in der Malerei" gekennzeichnet, ein Unternehmen, welches man als geglückt anerkennen muß. Er hat den Künstler vor allem richtig in den Zusammenhang der Kunstentwickelung eingereiht; die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, war aber nicht die, eine historisch-kritische Biographie zu liefern, sondern nur eine Würdigung seiner künstlerischen Eigenart an der Hand seiner Werke zu geben. Seine Arbeiten haben das bleibende Verdienst, zum erstenmal wieder nachdrücklich auf die Bedeutung dieses zweiten großen Urbinaten hingewiesen zu haben; ich selbst habe die ersten Anregungen zu meiner Arbeit durch seine Vorlesungen und seinen persönlichen Rat erhalten, was ich dankbar anerkenne. Die folgenden kritischen Untersuchungen wollen gerade auf dem Gebiete der historisch-biographischen Forschung die Arbeiten Schmarsows ergänzen. Auf Grund eingehender historischer Studien bin ich hier und da zu anderen Ergebnissen gekommen, und in einigen ungewissen Fragen habe ich mich meiner Überzeugung nach anders entscheiden müssen. — Dokumente veröffentlichte im Auszug Bertolotti über die Fresken des Casinos. In letzter Zeit fanden sich häufiger dokumentarische Angaben in der „Rassegna bibliographica dell' arte" (Calzini, Castellani, Scatassa, Cantalamessa, Anselmi). Zahlungsvermerke finden sich in den Rechnungsbüchern des Herzogs Francesco Maria II. im Florentiner Archiv, die wir im Anhang wiedergeben.*)

Es gibt verschiedene Formen und Schreibweisen des Namens unseres Meisters: Bellori schreibt: Federico Barocci; Baldinucci: Federigo. Ferner: Baroccio, auch Barroccio. Die lateinische Form ist: Federicus Barotius, und daraus verkümmert wohl die Form: Barotio. Die deutsche Schreibung ist: Friedrich Barozio, die französische: Baroche. Sein italienischer Beiname ist „il Fiori". Wir wollen der Einheitlichkeit halber die Schreibung Barocci wählen und durchführen.

*) Siehe auch die bibliographisch-kritischen Exkurse am Schlusse dieser Arbeit.

DIE JUGENDENTWICKLUNG

Einleitung.

Die Kunst der Renaissance hatte mit den Großtaten ihrer letzten Meister Lionardo, Raffael, Michelangelo und Correggio in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Die stückweisen und allmählichen Errungenschaften des 15. Jahrhunderts werden von diesen Meistern der Hochrenaissance zusammengefaßt. Die sicherste und zugleich freieste Beherrschung aller Kunstmittel und Kunstformen macht es möglich, dem Stil der Renaissance seine endgültige Vollendung und Ausprägung zu geben. Doch da es in der Kunst — wie in allen Äußerungen des menschlichen Geistes überhaupt — keinen Stillstand, kein Ausruhen gibt, das nicht sofort gleichbedeutend mit Rückschritt wäre, so scheint es ganz natürlich, ja notwendig, daß die Kunst der Renaissance gerade in dem Augenblick ihrer schärfsten Ausprägung die ersten Andeutungen und damit zugleich den Übergang zu einem neuen Stil in sich trägt, den wir den Stil des Barock zu nennen uns gewöhnt haben. Bei Lionardo und Raffael ist dieser Übergang weniger bemerkbar. Sie könnte man deshalb als den Höhepunkt der Renaissance in rückschauendem Sinne ansehen, während Michelangelo und Correggio in vorausschauendem Sinne zugleich als die Begründer des neuen Stiles gelten können. Ihre unmittelbaren Schüler und Nachahmer haben zumeist nicht die Kraft, dieses Zukünftige in ihren Werken zu erkennen und auszugestalten. Sie verharren in sklavischer Abhängigkeit oder eifern in wilder Zügellosigkeit, ihr Vorbild in seinen eigensten Schöpfungen zu überbieten. Doch die Verirrung kann nicht lange währen! Man besinnt sich wieder, und in jener Zeit gelangt dann ein Meister wie Barocci plötzlich zu großem Einfluß, der sich in stiller Arbeit durch die Schulung an allen großen Meistern herangebildet hat. Und zwar nicht nur an den genannten Meistern Mittel- und Oberitaliens! Auch in Venedig, das so lange gezögert hatte in die Kunstentwickelung des übrigen Italiens tätig mit einzugreifen, setzt nun plötzlich ein gewaltiger Aufschwung ein, und die Hauptmeister seiner Renaissance: Giorgione und Tizian, trotz aller maßvollen Kraft und ruhig abgeklärter Schönheit,

bilden doch ebenso die Voraussetzung und Überleitung zu den stürmisch gewaltigen Meistern des venezianischen Barock: Paolo Veronese und Tintoretto. Ihre Lebenszeit — auch die Tizians — fällt zum guten Teil mit der Lebenszeit des Federigo Barocci (1528—1612) zusammen. Von den übrigen gilt dies nur noch von Michelangelo, mit dem er sogar in persönliche Berührung gekommen sein kann.

Im ersten Teile unserer Arbeit stellen wir uns die Aufgabe, die Kunst Baroccis, die als eine der reinsten Verkörperungen des Barockstils in der Malerei gelten muß, aus ihren Voraussetzungen abzuleiten und bis zu ihrem ersten Höhepunkt zu führen. In zweiten Teile werden wir an der Hand von bisher unveröffentlichten Dokumenten manches Neue über seine Spätzeit zu sagen haben und in den kritischen Zeichnungskatalogen*) verschiedener Sammlungen einen Beitrag zur schärferen Absonderung seines Oeuvre zu geben suchen.

---

*) Diese Arbeit war bereits im Herbst 1909 in ihren Ergebnissen fertig. Für das Anschauungs- und Abbildungsmaterial verweise ich auf die Photographien der Firmen Alinari, Brogi, Anderson, Bruckmann, Hanfstaengl, Braun & Co. und auf die Publikationen Schmarsows, Barocci betreffend, wo viele der Hauptbilder und auch einige Zeichnungen wiedergegeben sind.

Die Jugend.

Bellori gibt an, daß er seine Biographie nach den Memoiren des Pompilio Bruni erzählt, die ihm dieser geschenkt hat. Barocci stammt aus einer Familie, in der Kunst und Kunsthandwerk seit dem Urgroßvater her geübt wurden. Dieser Ambrogio Barocci, ursprünglich in Mailand ansässig, war jener Bildhauer, der vom Herzog Federigo nach Urbino berufen wurde zur Ausschmückung seines Palastes. Von ihm stammen jene wundervollen Türeinfassungen, die in ihrer Mannigfaltigkeit, ihrem schier unerschöpflichen Reichtum immer neuer Vorwürfe und ihrer bewundernswert feinen und sorgfältigen Ausführung eine der Hauptzierden des urbinatischen Palastes bilden.

Federigos Großvater war Rechtsgelehrter, sein Vater war bildnerisch tätig: er schnitt Siegel und arbeitete astronomische Instrumente, auf welchem Gebiete der Bruder Federigos, Simone, der sich besonders als Mathematiker hervortat, und seine beiden Vettern Giovanni Battista und Giovanni Maria einen weit über Urbino hinausgehenden Ruf hatten. Der Knabe wuchs also in einer künstlerisch und geistig bedeutenden Umgebung auf; er bildet das Schlußglied einer Entwickelung, die mit seinem Urgroßvater begann, denn nach ihm hat es die Familie Barocci zu nichts Bedeutendem mehr gebracht.

Als Geburtsdatum nennt Bellori das Jahr 1528. Doch scheint dies Datum nicht unmittelbar urkundlich gesichert; es ergibt sich durch Zurückrechnung von seinem Todesdatum, das urkundlich bestätigt zu sein scheint, wenn wir der Angabe Lazzaris in seinem Führer durch die Kirchen von Urbino Glauben schenken wollen. Er sagt dort nämlich bei Besprechung der Capella del S. S. Sagramento: „Fuori di questa cappella vi stava (a mano destra) uno standardo, solito portarsi nel trasporto de' cadaveri alla chiesa, rappresentante il Crocifisso spirante, di cui fa menzione ancora il Bellori nella Vita di Barroccio il quale essendo già di sua mano fu collocato a suoi piedi, quando con pompa funebre fu esposto il suo corpo nella chiesa di S. Francesco nel giorno secondo di Settembre 1612, trovandosi nel libro de' morti di S. Francesco: Federico Baroccio celeberrimo pittore, mori in detto giorno ed

anno di sua età 84.“ Ich habe diese Angabe nicht nachprüfen können. Wenn sie sich aber als richtig erweisen sollte, so muß Barocci allerdings 1528 geboren sein, da er 1612 mit 84 Jahren starb. Im Diarium jedoch des Herzogs Francesco Maria II., das im Archiv zu Florenz bewahrt wird, findet sich unter dem 1. Oktober 1612 folgende Notiz: „Mori Federico Barocci da Urbino pittore excellente, di anno 77, nella quale età l'occhio e la mano li servivano come facevano quando era giovane.“ Lazzari setzt also das Todesdatum einen ganzen Monat früher. Doch scheint er darin zu irren, denn auch Bellori gibt wenigstens den letzten September als Todestag an, was sich gut mit der Angabe des Diariums vereinigen läßt. Der Herzog hat dann eben erst am folgenden Tage seinen Tod erfahren und die Eintragung gemacht.

Das erweckt schon Zweifel an der Zuverlässigkeit Lazzaris, der vielleicht auch mit der Angabe irrt, er sei mit 84 Jahren gestorben. Das Tagebuch sagt, er starb mit 77 Jahren. Dann müßte er sieben Jahre später, also 1535 geboren sein, was uns über eine lange Zeit seiner Jugend hinweghelfen würde, die bisher nur unvollständig durch Arbeiten ausgefüllt werden kann. Unterstützt wird diese Angabe noch dadurch, daß die zwei Verträge von 1556 und 57 für die hl. Margarete und den hl. Sebastian beide mit dem Vater Ambrogio abgeschlossen sind, obgleich Federigo damals, wenn er 1528 geboren ist, schon 28 und 29 Jahre alt war und doch wohl selbst als juristische Person hätte gelten können. Nimmt man an, daß er damals 21 und 22 Jahre alt war, so läßt sich diese Tatsache eher erklären. Zudem wollte das Gerücht später, wie es auch in der handschriftlichen „Serie degli Uomini e donne illustre ch' ebbero per patria la cità d'Urbino . . .“ des Pietro Girolamo Vernaccia delle scuole Pie zu lesen steht (Pesaro, Oliveriana), Barocci habe den hl. Sebastian im Dom zu Urbino, der 1557 urkundlich beglaubigt ist, mit 16 Jahren gemalt. In einer Anmerkung von späterer Hand wird dem freilich mit Hinweis auf Bellori widersprochen, was jedoch nicht beweiskräftig ist. Daß Federigo dies Bild wirklich schon mit 16 Jahren gemalt habe, ist sehr unwahrscheinlich und wird als eine Übertreibung gelten müssen. Doch scheint mir die Folgerung wenigstens nicht unangebracht zu sein, daß er damals noch recht jung war. Dafür spricht auch, daß Vasari (in der Vita di Federigo Zuccaro) ihn einen „g i o v a n e di grande aspettazione“ nennt in der Zeit, als er 1561

bis 1563 an den Fresken des Casinos Pius IV. in Rom malte, eine doch zum mindesten sehr unwahrscheinliche Bezeichnung für einen 33- bis 36 jährigen Künstler, wenn auch zuzugeben ist, daß Vasari es damit nicht zu genau genommen haben mag. Jedenfalls ist die Ansicht, daß Barocci 1535 geboren sei, im Auge zu behalten, solange nicht die bestimmte Bestätigung des anderen Datums gegeben wird. Wir werden im folgenden noch mehrmals auf die — wenigstens vorläufige — Unwahrscheinlichkeit des Datums 1528 hinzuweisen haben.

Von seinem Vater zu künstlerischer Betätigung angehalten, zeigte der junge Federigo bald sehr großen Eifer und großes Geschick im Zeichnen. Er wurde deshalb nach Baldinucci in die Zeichenschule des Franzesco Mensocchi*) geschickt, der auch in der Villa Imperiale zu Pesaro beschäftigt war. Dann kam er zu Battista Franco in die Lehre, der ihn eifrig nach Gipsabgüssen und antiken Originalen zeichnen ließ. Franco war nach Urbino berufen worden, um die Kuppel des Domes auszumalen, womit er 1546 fertig wurde. Nach Vasari war er vorzugsweise Zeichner und wollte lange Zeit hindurch nichts von der Malerei wissen, so daß später, als er sich doch darin versuchte, seine Malereien hart, gequält und unerfreulich wurden, auch in der Kuppel des Domes von Urbino. Er eiferte Michelangelo nach, und als Zeichner nach dessen Werken und nach der Antike soll er vorzüglich gewesen sein. So wird Barocci schon in der Schule dieses Meisters mit Michelangelo bekannt geworden sein und nicht nur mit ihm, sondern mit allem, was es damals an Werken der Renaissance und Antike in Florenz und Rom Bedeutendes gab, denn Franco zeichnete alles nach, was er zu Gesichte bekam.

Die vielen Antiken im Besitze des herzoglichen Hauses boten dem jungen Federigo weiteren wertvollen Anhalt für seine Studien, die er durch Zeichnen nach Gipsabgüssen eben noch vervollständigte. Er war so eifrig, daß ihn seine Mutter häufig noch nachts bei der Kerze zeichnend überraschte, und er wird schon in dieser Zeit den Grund für seine später so elegante und sichere Zeichnung gelegt haben, zumal

---

*) Nach Patzak: Nachahmer des Parmigianino, lebt 1502—74, 1517 Schüler Gengas, der sich in Forli aufhält. 1543 malt er in Urbino für das Oratorium von S. Croce eine dreiteilige Tafel mit der Kreuzabnahme. In S. Lucia (verloren) und in Loreto (Sakramentskapelle) Fresken.

er von Franco in der Malerei nichts lernen konnte. Als sein Meister — kurz nach 1546 wahrscheinlich — nach Venedig ging, kam Barocci zu seinem Oheim Bartolomeo Genga nach Pesaro, der ihn in Geometrie, Architektur und Perspektive unterrichtete und ihm Gelegenheit gab, in der herzoglichen Guardaroba die Werke der großen Meister — besonders Tizians — zu studieren. Hier lernte er also die andere, bisher vernachlässigte Seite seiner Kunst kennen. Er hätte sich für seine Pinselfertigkeit keinen besseren Lehrer wünschen können als Tizian mit seiner vollendet reifen malerischen Technik.

Mit zwanzig Jahren, so erzählt Bellori, trieb ihn die Sehnsucht, die Werke seines großen Landsmannes Raffael kennen zu lernen, nach Rom. Also 1548 etwa, oder nach unserer Rechnung, wenn wir die Angabe mit „zwanzig Jahren" als ungenau ansehen, gegen 1550 mit sechzehn Jahren etwa, vielleicht auch noch später. Er reiste in Gesellschaft eines gewissen Pier Leone di Acqualagna, bei dem er dann eine Zeitlang untergeordnete Arbeiten verrichten mußte, z. B. gepreßtes Leder vergolden, eine Tätigkeit, die für einen zwanzigjährigen Künstler doch recht demütigend gewesen wäre. Aus diesem unwürdigen Zustande erlöste ihn der Kardinal Giulio della Rovere, der ihn in sein Haus aufnahm. Er ließ ihn sein Porträt malen und gab ihm auch sonst Beschäftigung. Doch gewährte er ihm völlige Freiheit, seine Studien zu vollenden, denen der junge Künstler mit großem Eifer oblag. Hauptsächlich war es Raffael, den er zu seinem Vorbild erwählte. Daß er auch an Michelangelo nicht achtlos vorüberging, zeigen seine späteren Arbeiten, und beweist wohl auch eine Anekdote, die ihn sogar in persönliche Berührung mit diesem großen Meister bringt. Er zeichnet Fassaden des Polidoro da Caravaggio und Giovanni da Udine wird sein besonderer Freund, was Bellori in einer Anekdote erzählt, deren Kern wohl auf Wahrheit beruhen wird. Taddeo Zuccaro studierte damals mit ihm zusammen, der dann bald ein gefeierter Modekünstler werden sollte. Er verkehrte also hauptsächlich in den Kreisen der Schule Raffaels und er hielt sich auch in seiner Kunst so eng an das Vorbild dieses Meisters, daß er eine Zeitlang ganz in seinem Stile malte. Wahrscheinlich in diese Zeit seines römischen Aufenthaltes werden wir eine Reihe von Werken zu setzen haben, sämtlich Madonnendarstellungen, die deutlich die Formensprache Raffaels erkennen lassen. Einige von ihnen sind



Barocci: Madonna mit der Traube.
Stich von Simon Passas.

Zu Seite 9



uns leider nur im Stich erhalten oder wenigstens haben sich die Vorlagen noch nicht wieder auffinden lassen.

Die unverkennbaren Merkmale noch schüchterner, befangener Frühwerke tragen zunächst drei heilige Familien. Die eine, vielleicht frühere von ihnen, ist uns in einem Stich des Simon Passas erhalten, der in Print-room des British Museum zu London aufbewahrt wird. Die ausdrückliche Angabe: ,,Fred. Barot. Invent." läßt keinen Zweifel an der Urheberschaft Baroccis zu. Dargestellt ist die Madonna mit Kind, der hl. Anna und dem hl. Josef. Es ist ein Halbfigurenbild, nur die Madonna ist bis zu den Knien sichtbar, da sie erhöht sitzt; doch es fehlt jede Angabe eines Stuhles oder Thrones. Sie ist ganz von vorne gesehen, ebenso wie das Kind, das auf ihrem Schoße zappelt, weshalb es die Mutter mit der linken Hand festhält. Das Kind wendet sich nach rechts, wo ihm die hl. Anna eine Schale mit Früchten hinreicht, aus der es gerade eine Traube genommen hat. Die hl. Anna ist im Profil gesehen und wird vom Bildrand überschnitten, ebenso wie Josef, der rechts hinter der Madonna erscheint, die linke Hand auf den Stab gestützt. Beide sehen zum Kinde hin. Jede Angabe einer Örtlichkeit oder eines Hintergrundes fehlt. Der Grund wird durch mächtig entwickelte, sonnenartige Heiligenscheine ausgefüllt. Die Befangenheit des jugendlichen Künstlers zeigt sich deutlich in den noch recht unbeholfenen Bewegungen des Kindes und in der unklaren Art, wie es auf dem Schoße der Maria sitzt. Der Schoß ist so weit heraufgerückt, daß für den Oberkörper kein Raum mehr bleibt; und versucht man sich den Akt unter diesen Kleidern vorzustellen, so wird einem die ganz unmögliche Anordnung sogleich auffallen. Und wie unklar ist auch die Bewegung des rechten Armes, dessen verkümmerte kleine Hand plötzlich auf der Schulter der hl. Anna erscheint! Es ist nicht anzunehmen, daß diese Unvollkommenheiten auf Rechnung des Stechers zu setzen sind, denn sie finden sich in ähnlicher Weise auch auf den folgenden Werken. Die wenigen Falten sind breit und zähe. Fast lächerlich wirkt die am Gelenk schon vom Bildrand abgeschnittene Hand des Josef, die sich noch dazu auf den Stab stützt. Es sind dies Dinge, die wir in ähnlicher Weise auf der frühen Madonna Raffaels (von 1502?) im Berliner Museum wiederfinden. Auch hier die Überschneidung der beiden Heiligen von dem Bildrahmen und die zaghaft

befangenen Bewegungen. Im Typus der Köpfe schließt sich Barocci jedoch an spätere Werke Raffaels an, etwa an die heilige Familie mit dem Lamm von 1507 und andere Madonnen dieser Zeit. Es zeigt sich schon hier in dieser Jugendarbeit, offenbar auch im Anschluß an Raffael, die Vorliebe unseres Meisters für genrehafte Vorwürfe, eine Beobachtung, die wir auch auf der Madonna mit dem hl. Josef machen können.

Dies Bild ist von Salomon Miller 1707 als in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befindlich gestochen worden und hatte dieselbe Größe wie der Stich, also etwa 30 : 40 cm, ein recht kleines Bild demnach. Es trägt die Bezeichnung: „Federigo Barocci pinx." und reiht sich stilistisch dem vorigen Bilde an. Maria in breiter dreiviertel Seitenansicht nach links sitzend, hält das nackte Kind auf dem Schoß, das lebhaft nach einem Blumenbusch greift, den ihm der links stehende kleine Johannes hinhält. Hinter Johannes steht links in der Ecke Josef und vor ihm eine Wiege. Den Hintergrund nimmt rechts ein Vorhang ein. — Auch hier gar keine Angabe der Räumlichkeit. Die Bewegung ist noch sehr einfach, nur das Jesuskind ist etwas lebhafter bewegt und dreht den Kopf stark zum Johannes herum. Die Faltengebung ist schlicht und wenig hervortretend. Die Typen der Köpfe lehnen sich wieder an Raffael an, besonders der des kleinen Johannes, dessen Profil mit der eingesenkten Nase und der breiten dicken Oberlippe bei Raffael häufig wiederkehrt. An Stelle der mächtigen Heiligenscheine schweben hier nur noch schmale Ringe über den Köpfen, die schon auf dem nächsten Bilde gänzlich fehlen.

Dies ist die Madonna mit dem hl. Hieronymus, die uns als Nr. 34 des Theatrum pictoricum des David Teniers erhalten ist, das 1658 erschien, und von van Hoy gestochen ist. Diesmal sitzt die Madonna auf einer Steinbalustrade, auf der rechts neben ihr, von ihr unterstützt, das Jesuskind steht. In der linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch. Links in der Ecke steht der hl. Hieronymus, die linke Hand anbetend auf die Brust gelegt, mit Hut und Buch. Links unten der Kopf des ihn begleitenden Löwen. Den Hintergrund nimmt rechts ein Vorhang mit Troddeln ein. Die räumliche Klarheit hat einen kleinen Fortschritt gemacht; die Bewegungsmotive, obgleich auch hier noch recht zaghaft, sind doch reicher geworden; Maria dreht

sogar ihren Oberkörper zum Kinde hin. Die Falten sind von derselben Art, doch zahlreicher und tragen mit zur Belebung des Eindruckes bei. Der niederländische Stecher scheint das Bild doch zu sehr in seine Formensprache übertragen zu haben, und man muß sich deshalb die Formen breiter und völliger und den Kontur feiner geschwungen denken.

Hier ungefähr wäre die Madonna mit Kind und Josef (Nr. 52 der Pinakothek von Spoleto) einzureihen. Schmarsow schreibt das Werk der „römischen und bolognesischen Nachahmerschule des Michelangelo" zu, die auch in den Niederlanden verbreitet war, und er will sogar einen dieser italienisierenden Vlamen in dem Urheber dieses Bildes erkennen. Nachdem wir jedoch durch die Stichwiedergaben eine etwas sicherere Anschauung von Baroccis frühestem Stile bekommen haben, sind wir im Gegensatz zu ihm der Meinung, daß wir in diesem Bilde vielleicht einen der ersten Versuche unseres jugendlichen Meisters erkennen können. Der Gegenstand ist jedenfalls sehr ähnlich dem der Madonna mit dem hl. Hieronymus. Maria sitzt rechts auf einer Balustrade in Profilstellung nach links; vor ihr steht das Kind. Links hinten wird Josef sichtbar, der mit der linken Hand an seinen Bart faßt. Den Hintergrund nimmt wieder zum Teil ein Vorhang ein. Auffällig ist der lange Hals des Josef und bemerkenswert die Schillerfarben und gebrochenen Töne, in deren Anwendung Barocci später große Meisterschaft erreicht. Die Ansicht italienischer Forscher schwankt zwischen Vanni und Barocci.

Als eine Arbeit dieser Zeit mag vielleicht auch Nr. 353 der Wallace Collection in London gelten, eine Madonna mit Kind und Josef, die dort als römische Schule des 16. Jahrhunderts bezeichnet ist. Maria sitzt am Boden; das Kind, das sich ihr zärtlich zuwendet, mit beiden Händen umfassend. Links im Hintergrunde der bärtige Josef auf einen Stab gestützt. Sein linker Arm greift dabei winkelig über den Körper über, ähnlich wie bei dem jugendlichen Johannes des Lionardo. In Farbe und Auffassung zeigt es einen ziemlich unbestimmten Stil — man glaubt sogar einen ganz leisen Anklang an Correggio zu spüren —, der wohl der des jungen Barocci sein kann*).

Wir erinnerten uns bei den bisher besprochenen Werken nicht selten

*) Diese Zuschreibung ist sehr unsicher und soll nur den Wert eines Hinweises haben.

an Giulio Romanos Madonnen und heilige Familien, und es ist wohl möglich, daß wir uns die nur im Stich bekannten Kompositionen unseres Meisters farbig wie die Werke jenes Raffaelschülers vorzustellen haben. Zwar war Romano, als Barocci nach Rom kam, schon gestorben und auch seit 1524 schon in Mantua gewesen, doch mögen Barocci die in Rom zurückgebliebenen Werke des Meisters wohl bekannt gewesen sein.

Als ein Hauptwerk jener ersten römischen Periode, die bis 1555 reichen mag, müssen wir jedoch die thronende Madonna mit den hl. Rochus und Sebastian ansehen. Auch sie ist uns nur in einem Stiche des Cornelis Bloemaert erhalten mit der ausdrücklichen Angabe des Autors: „Federicus Barotius Urbinas Inventor", ohne die wir in diesem Bilde sicherlich keinen Barocci vermutet hätten. Doch wird diese Bezeichnung wohl auf dem Bilde selbst gestanden haben, da es die Art ist, in der sich Barocci später zu nennen pflegt. Auf dem Hute des hl. Rochus scheint eine Schrift angedeutet zu sein, die aber auf dem Stiche nicht lesbar ist. Maria sitzt in der Mitte auf einem erhöhten Throne mit dem Kinde auf dem Schoß. Auf der unteren Stufe knien symmetrisch links und rechts der hl. Rochus und der hl. Sebastian in anbetender Haltung, zum Kinde aufschauend, das mit segnender Gebärde den Arm ausstreckt. Ein Baldachin, dessen Vorhang zu beiden Seiten an Säulen hochgeknüpft ist, spannt sich über der Gruppe aus. Beiderseits sieht man durch offene Fenster auf Baumwipfel und ein Stück Himmel. Der Stich scheint, obgleich er sehr sorgfältig gearbeitet ist, auf die malerische Erscheinung des Bildes wenig Rücksicht genommen zu haben. Dagegen betont er die Formen um so kräftiger, die deshalb etwas hart erscheinen. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß auch auf dem Bilde das Malerische sehr zurücktrat und alle Sorgfalt auf die Herausarbeitung der festumrissenen raffaelischen Formen verwendet war. Denn daß Raffael diesem Werke als Vorbild gedient hat, ist zu offensichtlich, als daß man es näher zu begründen brauchte. Die Madonna unter dem Baldachin im Palazzo Pitti mag das unmittelbare Vorbild für die Gesamtanordnung und im besonderen für die Madonna gewesen sein, denn beide haben dieselbe Gesichtsbildung und die gleiche sanfte Neigung des Kopfes. Für die beiden Heiligen und besonders für den hl. Sebastian in seiner übertrieben muskulösen Bildung sei zum Vergleich auf den Borgobrand und die

Teppiche Raffaels verwiesen. Der junge Künstler hat sich noch nicht zur Selbständigkeit durchgerungen, doch beweist er durch dieses Bild schon die völlige Beherrschung der Zeichnung und Anatomie. Er scheint ein ruhiger, besonnener Charakter gewesen zu sein und sich schon damals in Rom mit allem Ernst und Eifer seinen Studien hingegeben zu haben.

In die Zeit, in der dieses Bild entstanden ist, mag auch die Zeichnung Nr. 11 314 der Uffizien gehören, das Bad des Kindes darstellend, die auch von Schmarsow dieser Frühzeit zugeschrieben wird, und an der er mit Recht (Zeichnungsstudie S. 29) „die feste plastische Formensprache der Raffaelschule“ hervorhebt. Wenn wir jedoch in diesem Blatte den Zeichnungsstil des jungen Barocci erkennen wollen (mir erscheint die Zuschreibung dieses Blattes an ihn noch immer etwas zweifelhaft), so müssen wir uns aber, was die übrigen Zeichnungen anbetrifft, die Schwarsow ebenfalls in diese Frühzeit setzt, in entschiedenen Gegensatz zu ihm stellen. Er versucht nämlich in seiner kritischen Studie eine ganze Gruppe von Blättern in die Zeit vor 1565 zu verweisen, eine allerdings sehr vorsichtig gewählte Datierung. Doch hätte er ruhig sagen können „vor 57“, denn nach dem hl. Sebastian im Dome zu Urbino sind alle diese Zeichnungen, die zum größten Teil den manieristischen Stil der Zuccari und ihrer Genossen zeigen, ganz undenkbar. Sie sind aber auch unmöglich vor 1555, eben in der Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes. Denn wie wir gesehen haben, hatte er sich völlig an Raffael angeschlossen und strebte nach seiner ruhigen klaren Formensprache. Er müßte die Wandlungsfähigkeit eines Chamäleons gehabt haben, wenn er zu gleicher Zeit in jenem kleinlichen unruhigen Stil der Zuccari gearbeitet hätte.

Einen weiteren Beweis für meine Ansicht sehe ich darin, daß auf Nr. 11 423 der Uffizien — einem Blatt, das die Enthauptung eines Märtyrers darstellt — der gerade sein Schwert ziehende Henker fast genau mit dem Engel Gabriel der unvollendeten Grablegung der Bibliothek zu Bologna übereinstimmt. Wie läßt sich dies anders erklären, als daß der Urheber dieses Blattes jenes Spätwerk Baroccis (ca. 1610), das er unvollendet hinterließ, gekannt hat und den Henker für seine Zwecke verwendete? Schmarsow sagt davon (Studie S. 32) „ganz im Sinne der Historien der Zuccari, kalt und

strenge, nur im abhängigen Dienst bei einem solchen Unternehmer denkbar". Trotzdem hält er aber seltsamerweise an der Zuschreibung an Barocci fest, während es doch das Natürlichste gewesen wäre, nun auch die Folgerung zu ziehen und zu sagen: Es ist ein Zuccaro. Federico Zuccaro starb 1609 in Urbino und es ist sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß die Grablegung von Barocci schon längere Zeit geplant und vielleicht schon in Karton oder farbiger Skizze, die er von jedem Bilde anfertigte, in seinem Atelier stand, so daß sie Zuccaro gesehen haben kann. Und so ist ihm fast mit Sicherheit die fragliche Zeichnung zuzuschreiben. Von einem jugendlichen Meister kann sie nicht herrühren, denn sie zeigt die volle und leichte Beherrschung dieses Stiles, der sich an den Spätwerken Baroccis, z. B. dem Abendmahl in Urbino, geschult hat. Schmarsow beruft sich auf die Autorität Baldinuccis, des herzoglichen Galeriedirektors, der diese Zeichnungen als Barocci habe gelten lassen. Zudem seien sie wohl im ganzen aus dem Nachlaß des Meisters erworben. Beide Argumente sind wenig stichhaltig: Baldinucci als Kunstkenner wird sich wahrscheinlich gar nicht mit der Sichtung seines riesigen Zeichnungsmateriales abgegeben haben, und selbst wenn die Blätter zusammen aus dem Nachlaß Baroccis erworben wurden, was nicht einmal wahrscheinlich ist, so könnten sich sehr wohl auch Zeichnungen anderer, mit Barocci zusammenhängender Meister darunter befunden haben.

Hier müssen wir nun ein Bild anschließen, das nur in diese römische Frühzeit gehören kann. Es ist eine Judith mit dem Kopf des Holophernes, die im Magazin der Uffizien verwahrt wird. Sie gilt dort traditionell als Barocci, doch kennt sie weder Bellori noch Baldinucci. Aber A. Lazzari erwähnt sie in seinem Führer durch die Kirchen Urbinos S. 36: „Giuditta colla testa di Oloferne, Halbfigur in natürlicher Größe oder ein wenig größer, die in der camera detta della Tribuna aufbewahrt wird, wo die schönsten Stücke der Galerie von Florenz versammelt sind. Und dieses Bild erwähne ich gerne, weil es in dem Katalog fehlt, den ich in meinen Erinnerungen an Barocci gegeben habe." Das Bild hatte also zu Lazzaris Zeiten, gegen 1800, einen Ehrenplatz in der Tribuna und wird auch demgemäß geschätzt worden sein. Unserem heutigen Geschmacke nach würden wir dem Bilde nicht gerade wieder einen Platz in der Tribuna zuweisen, doch

würden wir es auch nicht im Magazin verschwinden lassen, denn es ist ein gutes Werk von eigenartigem Reiz.

Ein Kniestück, ungefähr 70 : 100 cm groß. Ob Judith sitzt oder steht, erscheint zuerst zweifelhaft, denn das Bild ist so nachgedunkelt, daß die beschatteten Teile nicht mehr erkennbar sind. Doch sie steht wohl: in halber Seitenansicht nach links, den Kopf aber ganz nach vorn gedreht. Der linke Arm ist in rechtem Winkel gebeugt und es ist alle Sorgfalt verwendet auf die Herausarbeitung des nackten Unterarmes und der fast rechtwinkelig nach unten abgebogenen, im Profil gesehenen Hand. Eine zarte, wohlgepflegte, schöne Frauenhand mit langen Fingern und dünnen Gelenken. Ganz lässig nur berührt sie die Schale, auf der der derbknochige Kopf des Ungeheuers Holophernes liegt, noch im Tode schrecklich. Die Hand kann unmöglich das schwere Becken mit dem Kopf tragen. Wir müssen uns denken, daß der unsichtbare rechte Arm hinuntergreift und das Becken stützt, eine zwar etwas schwierige Vorstellung. Oder das Becken ruht auf irgend Etwas, das aber nicht mehr erkennbar ist. Den Hintergrund schließt zu drei Viertel eine Wand, links aber ein Ausblick auf eine Straße mit ein paar Häusern, Wiese, Bäumen und Himmel. Vorn rechts in der Ecke ein Architekturstück mit irreführender Perspektive. Der Rand ist wie ein Gesims profiliert. Es scheint in das Bild hineinzuführen und könnte eine Balustrade sein und der Ort, von wo aus Judith den Kopf dem Volke gezeigt, eine Art Balkon. Denn sie steht erhöht und blickt auf das Volk herab, das ihr zujubelt. Doch sie bleibt ganz ungerührt! Mit einem sehr seltsamen Ausdruck, einer Mischung aus Gleichgültigkeit, Apathie und Blasiertheit, präsentiert sie der Menge das Zeichen der Befreiung, und die Bewegung ihrer linken Hand scheint zu sagen: „Da seht nun, was ich tat. Begreift ihr's?“ Das grause Entsetzen der furchtbaren Nacht scheint sie gänzlich unempfindlich für alle äußeren Regungen gemacht zu haben. Gesicht und Hand sind die wirksamen Faktoren des Ausdrucks und sind überraschend sicher zu gemeinsamer Wirkung verbunden. Was der jugendliche Meister sagen wollte, hat er gut gesagt. Alles übrige ist Nebensache, und unbeholfen oder kleinlich. Die unglückliche Balustrade und die Landschaft mit den kleinen rumpeligen Häusern, die man doch wohl in Italien vergeblich suchen wird — sie scheinen wie aus dem Bilde eines Niederländers

oder Deutschen kopiert — und die zierlichen Bäumchen. Zwar bei Andrea del Sarto und Pontormo findet man doch Ähnliches und ebenso weich und duftig wie hier. Das vollkommen regelmäßige ovale Gesicht mit den ausgerissenen Brauen, den gesenkten schweren Augendeckeln, der geraden, etwas stumpfen Nase, dem halbgeöffneten kleinen Mund und dem runden Kinn zeigt deutlich die Herkunft von raffaelischen Köpfen, wo auch die schwellende, weiche Rundung zu finden ist, die hier auch an dem sorgfältig modellierten Unterarm und der Hand hervortritt. Das Kleid liegt eng an in feinen, spitzen Falten, die durch gelbliche Lichter aus dunklem Olivgrün und durch weißliche Lichter aus Rot hervorgehoben sind. Der Ärmel ist blau. Die Fleischfarbe ist ein sehr belebtes, warmes Gelbbraun. Das Stirnband rot und grün in einer eigenartigen Schillerwirkung, wie man sie häufig auf Grotesken dieser Zeit antrifft. Der flatternde Kopfschleier ist mit leichtem Gold schraffiert. Der Kopf des Holophernes ruht auf einem rein weißen Tuch mit frischgrünen Streifen. Die Landschaft und die ganz zart hingestrichenen Bäume sind braungrün, und dahinter blaue Bergketten und blauer Himmel darüber.

Unter den Zeichnungen der Albertina findet sich als Nr. 661 eine Kopfstudie zu diesem Bilde, in sehr sorgsamer, feiner Strichtechnik, die die Raffaelschule erkennen läßt. Der Kopf ist zwar etwas im Profil gesehen, doch überzeugend von demselben Ausdruck.

Die Zeichnung Nr. 9318 der Uffizien (Coll. Santarelli), ein Pastell auf grauem Papier zeigt einen weiblichen Kopf mit niedergeschlagenen Augen, ähnlich seltsamem Ausdruck und der gleichen schwellenden Behandlung und wird auch als Studie zur Judith gelten müssen.

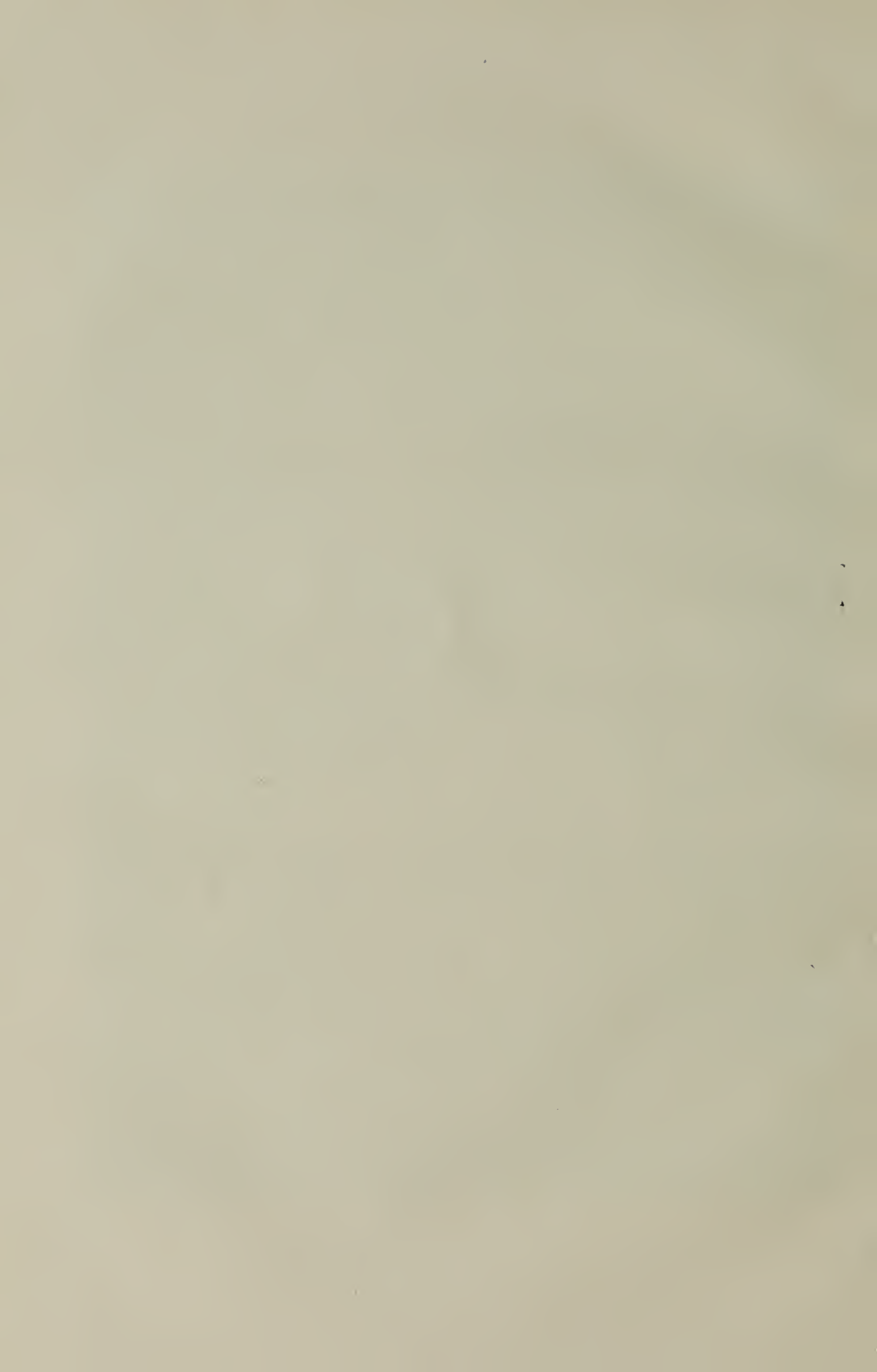
In diesem Bilde offenbart sich ein zwar noch jugendlicher, doch schon reifer Künstler, dem der Ausdruck feinster Seelenregung gelingt. Die außerordentlich sorgsam und fein gezeichnete Hand kann sich seinen späteren Händen, auf die er immer den größten Eifer verwandte, an die Seite stellen. Farbe und Gewandbehandlung aber führt unmittelbar über zu der veränderten Kopie nach der hl. Cäcilie Raffaels im Dom von Urbino.

1555, vielleicht auch schon früher, muß Barocci nach Urbino zurückgekehrt sein, denn am 1. Januar des folgenden Jahres werden ihm



Barocci: Heilige Familie.
Ehemals Sammlung des Herzogs von Devonshire.
Stich von Salomon Miller.

Zu Seite 10



$20^1/_2$ Scudi ausgezahlt für eine hl. Margaretha, die er für die Confraternità del Corpus Domini seiner Heimatsstadt gemalt hatte. Der Vertrag ist noch mit seinem Vater abgeschlossen, was, wie gesagt, auf ein sehr jugendliches Alter des Künstlers schließen läßt. Dieses Bild ist leider verloren gegangen. Bellori beschreibt es: „Die Heilige im Gefängnis mit einem Kreuz in der Hand, auf den Drachen tretend. Sie blickt nach oben, wo sich der Himmel zwischen zwei Engeln öffnet.“ In den „Monuments des arts du Dessin 1829, recueillis par le Baron Vivant Denont, Planche 109“ im Text steht die Bemerkung: „Wir finden im Katalog der Kgl. Galerie von Barocci eine hl. Lucia (jetzt im Louvre) und eine hl. Margaretha.“ Von dem Verbleib dieses Werkes ist aber nichts bekannt und die Frage ist nun: Ist es mit jenem von Bellori erwähnten Jugendwerke identisch? Möglich wäre es, denn die Franzosen haben manche Werke unseres Meisters mitgehen heißen, die sie nur zum Teil wieder zurückgegeben haben. Vielleicht findet sich das Bild bei Gelegenheit wieder in den Magazinen des Louvre oder anderswo. Einstweilen dürfen wir es uns nach Analogie des folgenden Bildes sehr ähnlich der raffaelischen Margarethe des Louvre vorstellen, die in Farbe und Zeichnung entschiedene Verwandtschaft mit der Judith hat. Raffaels Margarethe soll ja von Giulio Romano zu Ende gemalt sein, und so gewinnen wir wieder den Anschluß an diesen Meister, dessen wahrscheinlichen Einfluß auf Barocci wir schon bei Gelegenheit der Madonna von Spoleto hervorgehoben haben.

Erhalten ist uns aber die hl. Cäcilie mit vier anderen Heiligen im Dom von Urbino, die von Bellori als eine Nachahmung nach Raffael erwähnt wird. Das Bild hat in Farbe und Form, besonders in den streifigen Falten der dünnen Gewänder, nahe Verwandtschaft mit der Judith. Die Farbe ist die gleiche, noch wenig ausgeprägte, graue, unscheinbare, nur an einigen Hauptstellen kräftig bestimmte. Bellori beschreibt das Bild nicht ganz richtig: „Die hl. Cäcilie, Raffael nachgeahmt, mit drei anderen Heiligen, gehört zu seinen ersten Werken.“ Die Heilige ist aber — wie bei Raffael — von vier Heiligen begleitet, die zwei und zwei auf jeder Seite gruppiert sind. Barocci ist kein sklavischer Nachahmer. Das geht schon aus der ganzen Anordnung des Bildes hervor. Er umgibt es mit einer gemalten Rahmenarchitektur aus schwarz-weiß gesprenkeltem Marmor: zu beiden Seiten

Säulen auf Basen mit reichen korinthischen Kapitälen, Gebälkstück und Giebel, auf dem zwei schlanke weibliche Figuren, grau in grau gemalt, lagern, mit dem Rücken einander zugekehrt, vielleicht durch Michelangelos Figurenpaare der Medicigräber angeregt, jedoch in ihren sehr schlanken, obwohl graziösen Formen der späteren römischen Schule ihre Bildung verdankend. Von der Manier der Zuccari hat er sich jedoch auch hier freigehalten. Wieder ein Beweis dafür, daß er seinen Zeitgenossen und Vorgängern mehr ihre Vorzüge entnahm, als ihre Mängel.

Schmarsow hatte zuerst nicht an das Zeugnis Belloris glauben wollen und in seiner Abhandlung, die Ansicht Pompeo Gherardis angenommen, der die Cäcilie der Schule Baroccis zuschreibt. In seiner Studie aber über die Zeichnungen bekennt er, daß es ihm „nach dem Verkehr mit den florentinischen Zeichnungen“ gar nicht mehr zweifelhaft erschiene, daß dieses Werk Barocci selbst angehöre, zumal die Bezeichnung „Scuola baroccesca“ völlig unhaltbar sei. Zugleich aber will er in der Cäcilie das noch vor seinem ersten römischen Aufenthalt in Urbino entstandene Erstlingswerk Baroccis sehen, das ihm die Sehnsucht nach Raffaels Werken geweckt und ihn nach Rom getrieben habe. Das Datum gegen 1550, das sich somit ergäbe, erscheint mir jedoch als zu früh. Die Cäcilie bereitet auf den hl. Sebastian von 1557 vor, und es liegt sicherlich nicht der ganze römische Aufenthalt dazwischen. Zudem ist doch anzunehmen, daß er das Bild nicht vor seiner genaueren Bekanntschaft mit Raffael malte, sondern erst nachher. Es wird also gegen 1555 kurz nach seiner Rückkehr aus Rom in Urbino entstanden sein, vielleicht hat er es aber auch aus Rom mitgebracht.

Wie schon gesagt, ist das Bild keine genaue Kopie. Nur die allgemeine Anordnung geht auf Raffael zurück, dessen Bild in Bologna er aus eigener Anschauung nicht kannte. Vielleicht hat er eine Kopie vor Augen gehabt, oder er hat sich an den abweichenden Stich des Marc Anton gehalten, mit dem das Bild in manchen Teilen besser übereinstimmt. Raffael umgibt seine Heilige mit dem hl. Paulus, Johannes, Ambrosius und Magdalena, Barocci mit der hl. Katharina, Magdalena, Paulus und einer Matrone. Raffaels Paulus ist in die hl. Katharina verwandelt, ihr Bewegungsmotiv jedoch von dem Stiche

Marc Antons übernommen. Die hl. Cäcilie selbst ist im Gegensinn bewegt. Auf sie allein ist ein starker farbiger Akzent gelegt, während das Übrige recht zurückhaltend, fast grau in grau erscheint.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Urbino wird Barocci wahrscheinlich auch das lebensgroße Bild des hl. R o c h u s gemalt haben, jetzt im Museo Civico zu Fossombrone. Bei meinem dortigen Aufenthalt konnte ich durch ein unglückliches Zusammentreffen das Museum nicht besichtigen, aber der Konservator Padre Vernarecci hatte die Liebenswürdigkeit, mir eine Photographie des Bildes zuzuschicken, die zwar nicht viel Aufschluß über die künstlerischen Qulitäten gibt, aber doch wenigstens die Einreihung des Bildes in diese Frühzeit ermöglicht. Es war sehr beschädigt und wurde kürzlich von Professor Umberto Ruini aus Modena restauriert. ,,Negli atti consigliari del Commune di Fossombrone del 10 Decembre 1729 si parla di un legato, fatto dal Dott. Gotti di Pesaro a favore del Commune di Fossombrone di un quadro, rappresentante S. Rocco, opera del Baroccio, e si ordina che sia posto nella cappella del Palazzo Publico. Da questo e passato al Museo.“ (Freundliche Mitteilung des Padre Vernarecci.) Der hl. Rochus läßt sich dem Stil nach am besten mit der M a d o n n a m i t d e n h l. R o c h u s u n d S e b a s t i a n zusammenstellen, der Rochus jenes Bildes ist hier ins Monumentale übersetzt. Der Mantel mit dem kurzen Überfall über die Schultern und dem weichen umgeschlagenen Halskragen, die Faltengebung, ja selbst der Typus des Kopfes, alles das zeigt die größte Ähnlichkeit mit dem Rochus des Madonnenbildes. Es ist eine imposante Gestalt in ihrer Gegenbewegung von Armen und Beinen, dem mächtig hervortretenden entblößten Schenkel und dem gewaltigen, bärtigen Dulderkopf. Links vorne, vom Bildrand zur Hälfte überschnitten, bellt ein Hündchen zum Heiligen auf, vergleichbar in seiner Anordnung mit dem Köpfchen links unten auf dem h l. S e b a s t i a n. In beiden Fällen ist die Vorderfläche des Bildes betont, um eine Tiefenvorstellung zu erreichen. Eine einfache Landschaft, leider bis zur Unkenntlichkeit nachgedunkelt, schien die Wirkung der mächtigen Gestalt noch zu heben.

Barocci war in Rom ganz im Studium Raffaels und seiner Schule aufgegangen, wovon uns seine Werke das beredteste Zeugnis gaben. Jetzt, nach Urbino zurückgekehrt, scheint er plötzlich das Bedürfnis

empfunden zu haben, auch die malerische Seite seiner Kunst mehr zu vervollkommnen. Er sieht die Venezianer der herzoglichen Guardaroba mit neuen Augen an und besonders Tizian wird es gewesen sein, der ihm die Schönheit der Farbe offenbart, der ihn die Reize des menschlichen Körpers, das Spiel des Lichtes auf der warmen, weichen Haut erkennen ließ. Zu gleicher Zeit muß er auch mit Correggio bekannt geworden sein. Jedoch sein Einfluß tritt vorläufig noch zurück. Baroccis ganzes Streben geht darauf hin, einen Akt zu malen, wie ihn Tizian malte. Die Schönheit des Fleisches ist ihm neu aufgegangen, in anderem Sinne aufgegangen, denn schon seine Judith zeugt von dem eifrigen Studium des Nackten. Doch alle Sorgfalt, die er darauf verwendete, ging verloren, weil ihm die Mittel der Darstellung fehlten. Tizian und Coreggio geben ihm jetzt die Mittel an die Hand, und es ist erstaunlich, mit welcher Vollkommenheit er gleich beim ersten Versuche die neugestellte Aufgabe löst.

Von 1557 ist ein Vertrag datiert, den Benedetto Bonaventura mit Ambrogio Barocci, dem Vater des Federigo, abschließt. Es handelt sich um das Martyrium des hl. Sebastian, für das der Meister 100 Fiorini erhalten sollte. Das Bild befindet sich noch heute an der Stelle, für die es gemalt wurde, im Dom zu Urbino, Seite an Seite mit der hl. Cäcilie. Die Photographie gibt einen schwachen Abglanz von der Schönheit des Bildes und läßt vor allem die beiden Akte nicht annähernd zur rechten Geltung kommen. Trotz der verschiedenartigsten Einflüsse überwiegt in der Komposition der Raffaels. Eine irdische Sphäre mit dem Martyrium des Heiligen und eine himmlische mit der Madonna mit Kind und klagenden Engeln sind übereinander angeordnet, eine Einteilung, die die ganze italienische Kunst liebte, und die auch von Raffael häufig angewendet worden ist. Das Schema des unteren Teiles verleugnet trotz seiner viel größeren Freiheit doch nicht das Vorbild der hl. Cäcilie. Hier wie dort eigentlich eine Dreifigurenkomposition — die übrigen sind Füllungen —, wovon zwei Rahmenfiguren, die den Blick auf die etwas zurückstehende Hauptperson in das Bild hineinführen. Doch welch ein Unterschied! der sich nicht nur durch die Verschiedenartigkeit des Vorwurfs erklären läßt. Es ist ein neues Prinzip, das sich hier kund tut. Bei Raffael ruhige Standfiguren eigentlich nur nebeneinander gestellt ohne be-

sondere Betonung der gegenseitigen Beziehungen. Hier lebendige, fast aufgeregt kühne Bewegung mit der stärksten Hervorhebung der Bildverhältnisse. Die kühn verkürzte Rückenfigur des Bogenschützen rechts führt den Blick fast gewaltsam in die Tiefe, wo er einen Moment auf dem prachtvollen Akt des Heiligen Ruhe findet, dann jedoch sogleich, der lebhaft vordringenden Kontrapostbewegung seines Körpers folgend, über den vorgestreckten rechten Arm wieder zurück nach vorne zu der linken Eckfigur des Richters gleitet. Die Bewegung des Auges ist genau vorgeschrieben. Der umgekehrte Weg macht Schwierigkeiten und wird als Zwang empfunden. Darin äußert sich das Erbe Correggios. Zwar sein Kompositionsprinzip, das er zuerst mit aller Schärfe ausbildete, ist hier noch gemildert und gedämpft durch die strenge Symmetrie Raffaelischer Kompositionen. Doch er muß Correggio schon gekannt haben. Der Bogenschütze rechts ist zu nahe verwandt mit dem Henker des hl. Placidus auf Correggios Bild des Martyriums dieses Heiligen und der hl. Flavia in Parma. Die Übereinstimmung ist sehr weitgehend, wenn man den Henker im Gegensinn nimmt: die starke Bewegung in das Bild hinein von einer Ecke an, die Drehung des Körpers in den Hüften, das zurückgestellte Bein, wo Barocci allerdings noch kühner erscheint als sein Vorbild, ja selbst die Bekleidung mit den kurzen Höschen, dem halb entblößten Rücken und dem aufgerollten Ärmel. Raffael bildet eine ähnliche Rückenfigur eines Henkers im Urteil Salomons an der Decke der Stanza della Segnatura, mit welcher Figur mir der Henker auf Romaninos Enthauptung des Täufers in Berlin nähere Beziehungen zu haben scheint, als Romanino zu Dürers Holzschnitt der Enthauptung des Johannes von 1510 (vgl. von Hadelen, Jahrb. 29, S. 247 ff).

Die Madonna des oberen Teiles erscheint als eine Weiterbildung der Madonna di Foligno Raffaels. Zwar möchte man hier auch schon die Einwirkung von Correggios Dresdener Madonna mit dem hl. Georg erkennen in der starken, durch die Untersicht hervorgerufenen Zusammenschiebung und dem hochgezogenen linken Knie, — doch scheint die Erinnerung an Raffael stärker gewesen zu sein. Die in der Madonna di Foligno vorgebildete Bewegung ist hier weiter ausgeführt. Der Kontrapost, der dort mit statuarischer Ruhe verbunden ist, wird hier aufs stärkste angespannt und der Erfolg ist eine größere Lebendigkeit, die

aber besonders durch den flatternden Mantel der Maria fast zu einer unruhigen Aufgeregtheit wird. Auch die Erinnerung an Michelangelo spukt in dem Bilde und kaum unbewußt. Der Richter scheint seinem Bewegungsmotiv nach der Figur zur Seite Joels der Sixtinischen Decke nachgebildet zu sein. (Tizian bildet eine ähnliche Figur im Judas seines Abendmahles von 1564 im Escorial, von dem Barocci natürlich nicht abhängen kann.)

Auch die Farbe trennt das Bild streng in einen oberen und unteren Teil. Die Madonna zeigt auch in der Farbe den entschiedensten Einfluß der römischen Schule mit ihren schweren, gedämpften, fast stumpfen traditionellen Farben Blau und Rot, wozu sich noch ein Olivgrün gesellt. Unten aber überrascht uns lebendigste, frischeste und zugleich weichste Schönheit in den herrlich gemalten Akten, die, in ihrer Art vollkommen, sich weder mit dem frühen, noch dem späten Stil Correggios zusammenstellen lassen, für die Raffael kein Vorbild geben konnte, die aber die sinnlich weiche Farbenfülle Venedigs verarbeitet haben, wie sie etwa in den reifen Werken eines Paris Bordone zutage tritt, und die uns nicht zuletzt besonders in dem jugendlichen Sebastian an manche Darstellungen desselben Heiligen von van Dyck erinnern. Dort finden wir auch Analogien für die mattgelb-bräunliche Fleischfarbe und besonders bei Bordone für jenes intensiv glutvolle Rot, Violett und Blau, mit dem Barocci die Hintergrundsfiguren schmückt, während er im Vordergrund außerordentlich frische, leichte, mit der Fleischfarbe sehr gut zusammengehende Töne verwendet, wie ein lichtes Blau und ein glänzend reines, sauberes Weiß am Wams des Bogenschützen. Nur der Richter links, als gewichtige Eckfigur, zeigt kräftigere, schwerere Farben in dem Gelbgrün und Rot seines Gewandes. Ganz Tizianisch ist das kleine zottelige Hündchen, das den hl. Sebastian anbellt.

Ein eigenartiges Gemisch von Einwirkungen ist in diesem Bilde zu erkennen. Trotzdem wäre es nicht richtig, hier von Eklektizismus zu sprechen, denn der Meister hat seine Vorbilder verarbeitet und hat sich unverkennbar, besonders im unteren Teil des Bildes zu einem eigenen, selbständigen Stile durchgerungen. Die beiden Aktfiguren zeugen von der freiesten Beherrschung der Anatomie des menschlichen Körpers. In der Madonna mit den hl. Rochus und Sebastian

arbeitete er noch akademisch in der Art Raffaels mit starker Hervorhebung, ja Übertreibung der Muskulatur. Hier ist aller Nachdruck auf die Fleischlichkeit gelegt, auf die Herausarbeitung des weichen Spieles des Lichtes auf der Haut. Der Körper hat aufgehört ein Muskelpräparat zu sein.

Das Porträt des eleganten Jünglings von etwa zehn Jahren, dessen Köpfchen in Dreiviertelansicht links unten vor dem antiken Postament zu sehen ist, hält man nach Lazzari (a. a. O.) für das eines Sohnes des Stifters der Kapelle, des genannten Benedetto Bonaventura. Barocci, dessen Selbstporträt man darin vermutete, kann es nicht sein, da er in jedem Falle erheblich älter war, als er dieses Bild malte. Vielleicht ist aber diese Annahme der Grund zu dem Gerede gewesen, Barocci habe den Sebastian mit sehzehn Jahren gemalt. Das kleine Köpfchen bezeugt, daß Barocci auch im Porträtieren schon Meister war. Es ist von seltener Frische und Lebendigkeit, mit vorzüglicher Wiedergabe des kindlichen Ausdruckes. Eine spätere Analogie dazu sind die Köpfe der beiden Stifter auf der Madonna di S. Simone, die in ganz ähnlicher Weise über den Rand des Bildes hinwegsehen und das Köpfchen auf der großen Wiederholung der Ruhe auf der Flucht im Dom zu Sinigallia. Auch im Hintergrund sind noch einige Porträtköpfe angebracht, die aber infolge der Nachdunkelung schwer zu beurteilen sind.

Dokumentarische oder andere Nachrichten über seine ferneren Arbeiten in Urbino fehlen völlig. Doch kommt uns ein Stich von Achille Calzi einigermaßen zu Hilfe, der ein Gemälde wiedergibt, das Christus und die beiden Jünger beim Mahle in Emmaus darstellt, und das außer der ausdrücklichen Unterschrift: „Federigo Barocci inventò e dipinse" auf dem Topf, der ganz links oben auf dem Wandbrett steht, noch die Bezeichnung des Malers trägt: F. B. P. 1560, so daß wir außer der doppelten Bezeichnung auch die Entstehungszeit gesichert haben. Der Stich ist ein großes Blatt im Format 50 : 40 cm und wurde 1840 in Bologna herausgegeben. Damals hat das Bild also noch existiert, während es heute als verschollen gelten muß. Es ist überhaupt nicht literarisch erwähnt und wird deshalb wohl früh in eine kleine Privatgalerie gewandert sein. An der Tatsache, daß Barocci der Autor dieses Bildes ist, läßt sich angesichts der doppelten Bezeichnung wohl nicht zweifeln.

In einem engen kahlen Raum sitzen Christus und die beiden Jünger um einen runden Tisch, Christus zurück zwischen den beiden, ganz von vorne gesehen, und spricht gerade die bedeutsamen Worte. Voll Erstaunen, mit ausgebreiteten Händen, hören die Jünger zu. Links hinten bringt der Wirt eine Schüssel mit Obst herein. Rechts oben an der Wand eine geöffnete Fensterluke, durch die das Licht voll auf Christus und den links sitzenden Jünger und weniger stark noch auf den Wirt fällt. Der rechts sitzende Jünger ist im Schatten und besonders sein Gesicht hebt sich in sehr wirksamer Silhouette von dem beleuchteten Hintergrunde ab. Durch das Licht wird zugleich eine Raumvertiefung erreicht, denn es markiert deutlich den Abstand zwischen dem Jünger und Christus, der durch die runde Tischplatte noch deutlicher gemacht wird.

1560 ging Barocci wieder nach Rom zurück, wie Bellori berichtet. Wahrscheinlich Ende des Jahres, denn 1561 finden wir ihn — auch urkundlich — erwähnt bei den Arbeiten in der Villa Pia. Kurz vorher soll nach Bellori die Einwirkung Correggios stattgefunden haben, und zwar durch einen Maler, der einige Pastelle dieses Meisters von Parma mit nach Urbino brachte. So weit unser Stich aber zuläßt, den Zustand des Originales zu beurteilen, ist von einer solchen Einwirkung kaum etwas zu bemerken. Zwar hatten wir schon beim Sebastian in der Figur des Bogenschützen eine mögliche Einwirkung Correggios erkannt, da jedoch sichere Nachrichten fehlen und auch Belloris Angabe nicht sehr glaubwürdig erscheint, so müssen wir die Frage über Art und Zeit der Einwirkung vorläufig noch offen lassen und uns darauf beschränken, jeweils die Tatsache derselben festzustellen. Bei dem vorliegenden Stich ist, wie gesagt, nichts dergleichen zu verspüren und es hat überhaupt große Schwierigkeiten, das Bild um 1560 einzuordnen, nach dem Sebastian und vor den Kasinofresken. Allerdings sind hier nur Gewandfiguren dargestellt, wo uns gerade nur ein Akt eine sichere Bestimmung erlauben würde. Auch muß betont werden, daß der Stich auf die malerischen Qualitäten des Bildes offenbar recht wenig eingeht. Mit dem Sebastian ließe sich der Zusammenhang herstellen durch den links sitzenden Jünger, dessen Sitzmotiv, besonders die Haltung des rechten Beines und Fußes dem des Richters nicht unähnlich ist, und wir werden später immer wieder beobachten können,

daß Barocci sehr gerne bereits einmal gebrauchte Motive später wieder verwendet. Auch die Art, wie der Mantel über den Oberschenkel geworfen ist und die Faltenlage der Gewänder sprechen für die Zugehörigkeit. Besonders charakteristisch für Barocci sind die äußerst feinen und sehr sorgfältig gezeichneten Hände in ihrer zum Teil kühnen Verkürzung. An den Köpfen sind auffällig die mächtigen, hochstirnigen Schädel und die kurzen Untergesichter. Der Kopf Christi weist schon auf sein späteres Christusideal hin mit den großen schwärmerisch aufblickenden Augen.

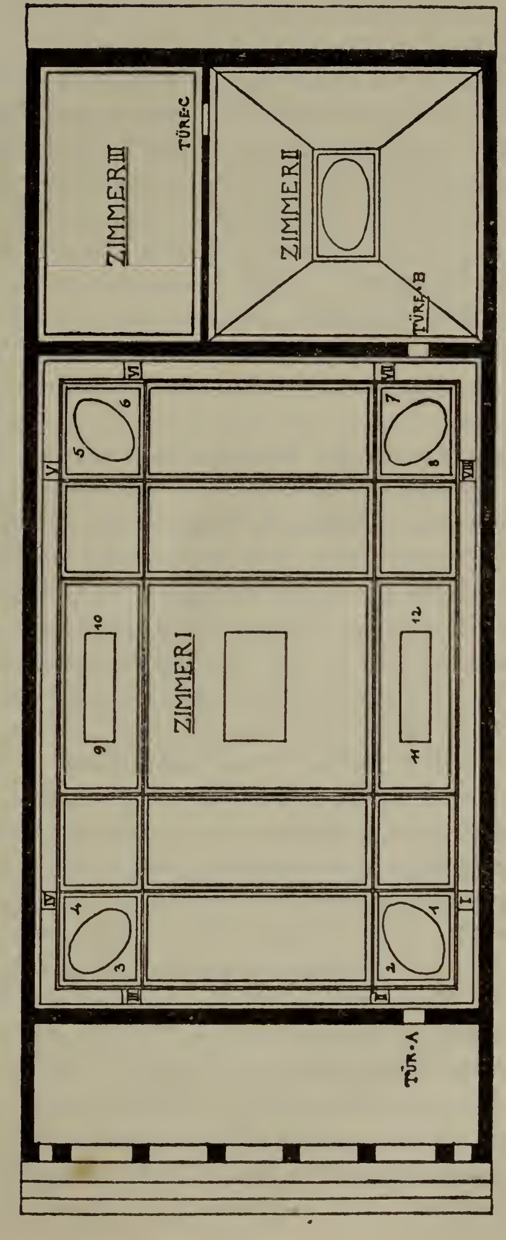
1561 ist Barocci zum zweiten Male in Rom. Die meisten der Genossen, mit denen er vor Jahren dort seine Studien gemacht hat, findet er wieder vor. Bellori weiß gleich wieder eine Anekdote zu erzählen. Barocci besucht Federigo Zuccaro im Vatikan, wo dieser gerade Fresken malt, in den Zimmern, die für den Empfang des Herzogs Cosimo di Medici bestimmt waren. Auf Veranlassung seines Freundes malt er zwei Putten „mit so viel Verschmelzung und Weichheit, daß sie wie in Öl gemalt erschienen". Zuccaro fand diese Manier doch „troppo sfumato", er zieht die Umrisse nach und kräftigt die Farbe. Diese Geschichte, — ob wahr oder unwahr habe ich nicht nachprüfen können — ist jedenfalls bezeichnend für die wesentliche Umwandlung oder Ausgestaltung dieses Stiles, der nun in den Fresken der Villa Pia in der Tat so weich verschmelzend, so entzückend frisch und duftig wird, wie wir es selbst bei Correggio, der diese Umwandlung veranlaßt haben soll, in dieser Art nicht finden. Barocci erreicht nicht die Größe seines parmensischen Vorbildes. Das liegt aber schon in der Art der ihm gestellten Aufgabe: er hatte keine riesigen Kuppelflächen zu bemalen, es sind vielmehr kleine Felder an den Decken des Palazzetto del Bosco di Belvedere, der im Auftrage Pius IV. von Pirro Ligorio in den vatikanischen Gärten erbaut worden war. Ein Lusthaus im Stil der ausgehenden Renaissance, in jener zierlichen, dekorativen Art, die im Anschluß an die Auffindung der Gemächer der römischen Kaiserzeit in Rom ihre Ausbildung erfahren hatte, in den Loggien des Vatikan, in den Gemächern der Engelsburg und anderswo. Bertolotti (a. a. O.) veröffentlicht einige Dokumente über die Malereien des Kasinos, aus welchen hervorgeht, daß Barocci von 1561 bis 63 dort gearbeitet hat. Seine Angaben scheinen aber nur

unvollständige Auszüge zu sein und einer Nachprüfung zu bedürfen. Bellori sagt zu den Fresken: „In den vier Ecken eines Zimmers malte er sitzende Tugenden, jede hält einen Schild mit dem Namen des Papstes, und mit Putten im Fries. In der Mitte der Decke stellte er dar die hl. Jungfrau mit dem Jesuskind, das kindlich die Hand nach dem kleinen Johannes ausstreckt, der ihm ein Rohrkreuz reicht. Dabei sind der hl. Joseph und die hl. Elisabeth. An der Decke des folgenden Zimmers malte er den Engel, der herabsteigt, um der Jungfrau zu verkündigen, kleinere Figuren, aber selten gut ausgeführt." Er spricht dann noch davon, daß Barocci in einem Saale des Belvedere angefangen habe, die Geschichte Moses zu malen, der mit dem Herrn spricht, doch mußte er die Arbeit daran wegen seiner Erkrankung unterbrechen. Es ist davon auch nichts erhalten.

Die Fresken des Kasinos aber sind noch vorhanden und zum größten Teile gut erhalten, und in der Tat läßt sich von den Malereien des Kasinos, an dessen Ausschmückung sich nach Vasari noch Lionardo Cungi, Durante del Nero und Santi di Tito und nach den Rechnungen Bertolottis: „Pier Leone di Giulio Zenga, Giovanni da Monte pulciano, Filippo Chournassi und Dante Parentini, stuccatori e pittori" beteiligten, bei genauer Prüfung nur das von Bellori Erwähnte als eigenhändige Ausführung Baroccis anerkennen. In der von Bertolotti veröffentlichten Rechnung wird zwar Barocci auch dreimal „pella 3.ª stanza del Boschetto" bezahlt, doch findet sich in diesem dritten Zimmer des Erdgeschosses nichts, das den Arbeiten der beiden ersten Säle gleichkäme und des Meisters würdig wäre. Vielleicht ist mit dem dritten Zimmer das zweite gemeint, so daß die Vorhalle mitgezählt wurde, oder die Angaben Bertolottis sind nicht zuverlässig, was mir von berufener Seite als wahrscheinlich hingestellt wurde. Wenn Barocci wirklich an dem dritten Zimmer teil hat, so wäre das nur so möglich, daß die andern Künstler unter seiner Leitung arbeiteten. Eigenhändig ist jedenfalls nichts von ihm dort ausgeführt, denn der Stil seiner Arbeiten in den beiden ersten Sälen ist so ausgeprägt und unverkennbar, daß ein Vergleich unbedingt über die Zusammengehörigkeit Aufklärung geben müßte. Das Kasino wurde von Jules Bouchet: La Villa Pia (Paris 1837) aufgenommen, doch läßt sich aus seinen Durchschnitten, Deckenzeichnungen und Umrißstichen der Gemälde kaum

ein richtiges Bild von der Verteilung der Fresken und gar kein Bild von den malerischen Qualitäten machen. Zur Orientierung verweise ich auf meine *Skizze*.

Erstes Zimmer: Der Grundriß des Zimmers ist ein längliches Rechteck. Aus einer Vorhalle tritt man durch die Tür A hinein und verläßt es durch die Tür B, die zum zweiten Zimmer führt. Die Decke wölbt sich vom Wandansatz auf allen vier Seiten in die Höhe zu einem mittleren wagerechten Teile. Die Wölbungen überschneiden sich und bilden in den Ecken Zwickel. Für die flache Decke ergibt sich so ebenfalls ein längliches Rechteck von demselben Verhältnis wie der Grundriß, doch von kleineren Abmessungen. Die ganze Decke wird gegliedert durch zwei bemalte Stuckstreifen, durch die Decke und Wölbung in der Längsrichtung in drei gleiche



Grundrißschema des Kasinos Pius IV. und die Deckeneinteilung.

Teile geteilt werden. Dadurch entsteht auf der flachen Decke ein mittleres Rechteck, in das ein kleineres eingezeichnet ist. Dies ist der Ort der hl. Familie. Die entsprechenden kleineren Rechtecke in der Wölbung sind von anderer Hand ausgeführt, auch die weiblichen Figuren 9 bis 12 (s. Skizze), die neben ihnen in der Art der Tugenden angeordnet sind. Den Abschluß der Wand bezeichnet ein rings umlaufender Fries, der von den verschiedenen architektonischen Linien durchschnitten und eingeteilt wird. An den Schnittpunkten hat Barocci in den kleinen, fast quadratischen Feldern, je zwei oder drei miteinander spielende Putten (I—VIII), in den vier Zwickeln aber je zwei Tugenden gemalt, symmetrisch einander gegenüber sitzend, meist in starkem Kontrapost bewegt, einen ovalen Schild mit dem Namen Pius IV. zwischen sich haltend.

Die Namen der Tugenden sind auf den Sockeln beigeschrieben: 1. Concordia, 2. Liberalitas, 3. Immortalitas, 4. Veritas, 5. Lätitia, 6. Felicitas, 7. Virtus, 8. Tranquillitas. Die Inschrift auf dem Schilde lautet überall gleich: Pius IV. Pontifex Optimus Maximus.

Leider war es mir nicht möglich, die Erlaubnis zum Photographieren dieser Fresken zu erhalten. Ich muß deshalb auf die Umrißstiche bei Bouchet (a. a. O.) und die Photographie einiger Zeichnungen der Uffizien verweisen. Nr. 907 der ausgestellten Zeichnungen zeigt Entwürfe zu dieser Decke, jedoch nicht wie sie ausgeführt wurde. Im wesentlichen sind es zwei Ecklösungen, die ihn beschäftigen. Der linke Entwurf zeigt eine andere Einwölbung der Decke als die ausgeführte: die Stichkappen sind in dieser Art nicht mehr vorhanden. Das Eckfeld jedoch mit den beiden weiblichen Gestalten zur Seite eines Schildes blieb bestimmend für die nachmalige Anordnung der Tugenden, nur daß sie in die Zwickel selbst versetzt wurden. Im übrigen gibt die Zeichnung eine Anschauung von der Einteilung der Decke durch Stuckornamente in einer etwas krausen, unruhigen Art, sicherlich im Anschluß an die Groteskenmalerei. Pflanzenmotive sind mit tektonischen Motiven verbunden. Rechts eine andere Ecklösung mit stark plastisch gedachten Voluten. Eine auf dem Gesims sitzende Figur erinnert an die Sixtinische Decke, die dem Künstler ja auch zu nahe vor Augen stand, als daß sie nicht ihre Einwirkung auf ihn gehabt hätte. Auch der unten umlaufende Fries ist angedeutet.

Das Einzige, was von diesem Deckenentwurf vollständig für die Ausführung übernommen wurde, ist eben jenes Feld mit den beiden Tugenden. Zur Seite eines stuckierten Schildes, der vor einem thronartigen, Baldachin überspannten, gemalten Aufbau steht, sitzen auf den Stufen dieses Thrones je zwei Tugenden, symmetrisch zueinander im Gegensinn bewegt, jenen Schild haltend. Auf dem oberen Rande des Schildes sitzt, auf der Zeichnung noch nicht vorhanden, in vergoldetem Stuck ausgeführt, die Halbfigur einer heidnischen Gottheit mit vielen Brüsten, ähnlich der Diana der Epheser im kapitolinischen Museum. Als Diana wird sie auch noch charakterisiert durch zwei Hirsche, die ihr zur Seite angebracht sind. Den Tugenden ist auf den Stufen des Thrones noch je ein Putto zugeordnet, der ebenfalls auf der Zeichnung fehlt. Diese Anordnung ist in allen vier Zwickeln dieselbe: sie unterscheiden sich nur durch die Gestalt der Tugenden, die stets neue Bewegungsmotive zeigen. Sie sind selbständig durchgebildet, doch ist ihnen allen gemeinsam ein gewisses Schema, das aus ihrer Anordnung und Bestimmung in den Zwickeln hervorgeht. Sie sind alle sitzend dargestellt, und zwar mit dem Unterkörper nach außen gewendet, da sie ja die Ecke ausfüllen müssen; der Oberkörper ist mehr oder weniger nach der Mitte herumgedreht und nicht selten greift der äußere Arm über den Körper hinweg, um den Schild zu halten, wodurch ein starkes Kontrapost entsteht, was auf der Zeichnung deutlich erkennbar ist. In ihren komplizierten Ansichten und starken Körperdrehungen übersetzen sie den Stil der Sixtinischen Decke ins Kleine, ins Zierliche, Liebliche. Eine der Tugenden hat sich in einer Zeichnung der Uffizien erhalten (11 281), die mit ganz spitzem Stift in schwarzer und weißer Kreide sehr weich und fein ausgeführt ist.

Die Zwickel mit den Tugenden sind im allgemeinen gut erhalten, nur die an der Eingangswand sind durch Feuchtigkeit sehr zerstört und haben all ihre ursprüngliche Frische verloren, nämlich: 2, 3 besonders stark, und etwas noch 4. Von hellgrünem oder dunkelviolettem Grunde heben sich die Figuren ab, und ihr ganz leichter, heller Farbauftrag harmoniert vortrefflich mit der bemalten, weißen Stuckdecke. Besonders schön, fast berückend schön, sind die Fleischtöne der Tugenden 5 und 6, die, vor violettem Grund stehend, in ein ganz leichtes, weißes Untergewand gehüllt sind, dessen Zartheit selten ihresgleichen

findet. Ein ganz matt kolorierter Mantel liegt über den Knien, das Haar ist goldig oder flachsgelb. Die Haut ist rosig angehaucht und in das Weiß des Gewandes mischen sich ganz zarte, blaßrote Töne. Dazu die zarte, weiche Gesichtsbildung mit den großen, schönen, blauen Augen und dem Weiß des Augapfels!

7 und 8 zeigen die gleiche Frische, sind aber farbig nicht so fein abgestimmt: sie stehen vor grünem Grunde. Gut ist außerdem noch 1. Die übrigen: 2, 3 und 4 geben in ihren schweren, verdorbenen Farben keine Anschauung mehr von ihrem ursprünglichen Zustand.

Den Tugenden entsprechen im Fries acht kleine quadratische Felder mit spielenden Putten (I—VIII). Je zwei oder drei in einem Feld. Sie sind sehr geschickt in das Quadrat hineinkomponiert, das sie fast völlig ausfüllen. Farbig sind sie nicht ganz so leicht und hell wie die Tugenden, und vielleicht hat der Meister die Ausführung einem Schüler überlassen. Sie spielen, balgen und purzeln sehr vergnüglich umeinander. In ihrer weichen Zeichnung, den reizenden, neckischen, entzückend erfundenen kindlichen Bewegungen, was gründliches Studium und lange Beobachtung voraussetzt, geben sie Zeugnis von dem liebenswürdig heiteren Geist ihres Schöpfers, der sich auch später immer wieder mit augenscheinlicher Vorliebe Kinderdarstellungen zuwandte. Seine heiligen Familien zeigen eine Fülle köstlichen Humors und reiner Freude an Kinderszenen. An der Eingangs- und Ausgangswand liegen zwischen den Zwickeln zwei reich stuckierte Felder mit umrahmten Gipsarrangements, auf denen je zwei Putten angebracht sind, die nach Stil und Malweise wahrscheinlich ebenfalls dem Barocci zuzuschreiben sind, obgleich sie weder von Bellori noch von Bertolotti erwähnt werden. Leider sind die beiden der Eingangswand gänzlich verblaßt.

Das Hauptbild dieses Zimmers aber ist das Mittelstück der Decke, ein Langbild. Dargestellt ist die Madonna mit dem Kind auf dem Schoße — einem schon ziemlich großen nackten Knäblein — dem kleinen Johannes, Elisabeth, Josef und einer Magd. Rechts neben der Madonna steht eine Korbwiege mit Linnenzeug. Den Josef bellt ein Hündchen an, ähnlich wie auf dem hl. Sebastian. Rechts über dem Kopf des Kindes schwebt ein Engelputto herab, in beiden Händchen Blumen haltend, um sowohl Mutter wie Kind damit zu schmücken.

Die Zeichnung Nr. 11 414 der Uffizien gibt einen vollständigen Entwurf zu diesem Fresko; nur der Schauplatz ist später verändert; die große Treppe mit der Balustrade ist fortgefallen und an ihre Stelle eine einfache, ganz wenig gegliederte Wand getreten. Nr. 11 405 derselben Sammlung gibt die linke Seite der Komposition noch einmal wieder und ausführlich besonders die Gruppe der Madonna mit Kind und dem darüber schwebenden Engel, der auf der vorigen Zeichnung fehlt. Diese zarte, mit Weiß gehöhte Kohlezeichnung gibt schon eher einen Begriff von der feinen weichen Wirkung des Originals, als die schnell und hastig hingeworfene, unruhige Federzeichnung zu der ganzen Komposition, die aber gerade wegen ihrer Unmittelbarkeit von besonderem Reize ist.

Maria sitzt etwas links von der Mitte des Bildes, ziemlich zurück, mit dem Kinde auf dem Schoß, das sich nach links zum kleinen Johannes hinwendet und die Ärmchen nach einem Kreuz ausstreckt, das ihm dieser reicht. Elisabeth stützt kniend, in Rückansicht gesehen, ihren Sohn. Rechts steht, an eine Säule gelehnt, in nachdenklicher Stellung Josef, eine mächtige Figur, die zunächst interessiert. Von herkulischer Körperbildung reicht er durch die ganze Höhe des Bildes, mit der Säule, die auf der Zeichnung fehlt, ein doppelter Abschluß nach rechts. Ein weiter, wallender Mantel fällt von der rechten Schulter zur linken Hüfte und von dort in einem Zipfel zu Boden, einen guten Teil des muskulösen Rückens, den linken Arm und die Unterschenkel frei lassend. Die mächtigen Körperformen, die noch überall unter dem sich eng anschmiegenden Mantel zur Geltung kommen, gelangen zu eindringlicher Wirkung. Es ist ein beliebtes Motiv aller Kunst, einen gewaltigen Körper in solch angelehnter Lage in lässiger Ruhe darzustellen, und so scheint uns auch Barocci in dieser Gestalt beeinflußt von dem Paulus der hl. Cäcilie Raffaels, jedoch in der Version des Stiches von Marc Anton, wo sich der Heilige mit ähnlich ausgreifender Bewegung auf sein Schwert stützt. Hier ist also Raffael sein Vorbild. Die kniende Magdalena links dagegen in ihrer geschraubten, komplizierten Bewegung und Rückenansicht ist ohne Correggio gar nicht denkbar, und zwar ist es die hl. Magdalena der Madonna mit dem hl. Hieronymus in Parma, die hier eingewirkt hat. In der Galerie Pitti hängt eine Kopie dieses Bildes, die der Überlieferung

nach von Barocci gemalt sein soll. Leider ließ sich nichts näheres über dies Bild und die Begründung seiner Zuschreibung erfahren. Man müßte, um sich dies zu erklären, eine Reise des Künstlers nach Parma annehmen, und zwar vor 1561 oder sogar vor 1556, da wir ja auch schon in dem hl. Sebastian auf ein correggieskes Motiv stießen. Nun ist aber über diese Reise gar nichts berichtet, ja Bellori sagt ausdrücklich, die Berührung mit Correggio sei mittelbar erfolgt durch den Maler, der seine Zeichnungen nach Urbino brachte. Wir müssen diese Frage vorläufig noch offen lassen. Eigentümlich ist aber jedenfalls, daß nur jenes eine Parmenser Bild Correggios einen merklichen Einfluß auch in der Folgezeit auf Barocci ausgeübt hat.

Die Madonna mit Kind mit ihrer, trotz des starken inneren Kontrapostes so zusammengehaltenen, ruhigen Silhouette erinnert uns an die Madonna Medici Michelangelos der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Das wird besonders klar durch einen Blick auf die Zeichnung 11 405. Die Ähnlichkeit liegt nicht in einer genauen Kopie von Einzelheiten, sondern im allgemeinen Eindruck. Natürlich fehlt es Barocci völlig an der gewaltigen Energie Michelangelos: er bildet eine lieblich schöne junge Mutter, jener aber das heroische Weib, das einen Helden gebar. Man beachte das Vorschieben der rechten Schulter, die Beugung des Kopfes nach links, wodurch der linke Abschluß fast geradlinig und die Ergänzung zu dem bei Michelangelo so ausgeprägtem Rechteck unschwer möglich wird. Die Komposition im ganzen zeigt das Schema des Sebastianbildes, das, wie wir fanden, seinerseits von der hl. Cäcilie übernommen wurde, freilich auch hier in selbständiger Durchbildung. Eckfiguren an den Seiten — hier, zur Konzentrierung der Aufmerksamkeit auf die Mittelgruppe, beide in Rückansicht gegeben — die den Blick auf die zurückstehende Hauptfigur lenken, hier die Madonna, dort den Sebastian. Übereinstimmend ist auch die Verschiebung der Hauptfigur nach links und die nähere Beziehung der beiden linken Figuren zueinander. Die Komposition hat sich beruhigt, da ja auch auf einer heiligen Familie kein Anlaß zu stürmischer Bewegung vorhanden war, doch ist zugleich der Zusammenhalt etwas lockerer geworden und die Blickführung nicht so zwingend. Josef steht eigentlich ganz abseits.

Die Farbe des Bildes hält sich viel in rötlichen Tönen: mehr Fleisch-



Barocci: Madonna mit Heiligen.

Entwurf zur Kasinomadonna. Federzeichnung: Florenz, Uffizien, Nr. 11414.

Zu Seite 31



rot, oder Lichtrot, oder ein bräunliches Rot. Dazu graue und grünliche Töne. Besonders der Mantel der Elisabeth ist in seinem breiten, unteren Teile von einem herrlichen Olivgrün mit fast zu Weiß aufgehellten Lichtern, eine Manier, die sich bei ihm später immer mehr ausprägt und zu einer besonderen Vorliebe für Übergangstöne und Schillerfarben wird. Er weiß der Farbenskala eine überraschende Zahl von gebrochenen Halbtönen in den zartesten und feinsten Nuancen zu entlocken, die auch schon in diesen Fresken einen Hauptreiz für das Auge bilden. Der Mantel des Josef zeigt ein wundervolles Fleischrot, zu dem seine kräftig braunrote Hautfarbe ausgezeichnet steht. Dann noch die rein weißen oder gräulichen Töne des Linnenzeuges, das einen größeren Raum einnimmt, als auf der Zeichnung angedeutet und links oben an Stelle eines landschaftlichen Ausblickes, den Bouchet in seinem Umrißstich noch angibt, ein großer blauer Fleck durchgeschlagenen Ultramarins.

Damit haben wir die Fresken des ersten Saales erledigt und nun bleibt uns nur noch das Mittelstück der Decke des zweiten Zimmers; die in ein Oval hineingemalte Verkündigung. Bellori bezeugt die Autorschaft Baroccis und der Augenschein bestätigt das ohne weiteres. Die Anordnung der Decke ergibt sich aus meiner schematischen Skizze. Die Ellipse ist in ein doppelt umrahmtes Rechteck hineinkonstruiert. Das Verhältnis der beiden größten Achsen ist ungefähr 1 : 1,50 m. Das Bildchen ist köstlich! Nicht vollkommen, aber doch gut erhalten, hat es seine Frische recht gut bewahrt. Die Anordnung ist geschickt, neu und überraschend. Bei Bouchet ist es im Umrißstich gegeben, der jedoch, wie auch die anderen, nicht ganz zuverlässig zu sein scheint. Maria kniet links neben einem Betpult, das mit dem darüber sichtbar werdenden Vorhang ihres Bettes die linke Seite abschließt. Nur ihr rechtes Knie ruht auf dem Boden, den linken Fuß hat sie wie zum Aufspringen aufgestellt. Sie kniet in Vorderansicht, wendet aber Oberkörper und Kopf nach rechts zurück zu dem sich herabschwingenden Engel, der direkt aus der strahlenden, sonnenförmigen Glorie herabzukommen scheint, die sich in der Höhe ausbreitet. Der Engel ist in stürmischer, momentaner Flugbewegung festgehalten. Sein Mantel flattert weit zurück und läßt beide Arme und Beine frei. Den rechten Arm weit ausgestreckt, in der linken

gesenkten Hand den Palmzweig haltend, ruft er das Ave. Vor Schreck und Überraschung hat Maria das Gebetbuch fallen lassen und staunend, ja fast abweisend beide Hände mit gespreizten Fingern erhoben. Die Szenerie hat manche Ähnlichkeit mit Nr. 613 der ausgestellten Zeichnungen der Uffizien, einer Ölskizze, die eine kniende Heilige im Gebet oder bei Anhörung einer göttlichen Botschaft zeigt, die aber offenbar viel später entstanden ist.

Maria hat ein kräftiges, edles Gesicht von feinem, vornehmem Ausdruck; um ihre einfache Frisur schlingt sich ein Kopftuch. Die Farben ihres Gewandes sind rötlich violett und gelb, beides in den Lichtern stark zu Weiß aufgehellt. Der Vorhang des Bettes links ist blaßgelb mit kräftigen Schatten. In dem kleinen Gemache waltet ein prächtiges Helldunkel, das sich hinter der Maria verdichtet, nach oben aber sich in die leuchtende Himmelsglorie auflöst.

Vor diesen Fresken als Ganzes muß man überrascht bekennen, Werke eines reifen Meisters vor sich zu haben, doch mit allen den Reizen, die Jugendfrische und Anmut verleihen können. Reine, freudige Farben, die durch ihre lichte Weichheit und ihre entzückende frische Leichtigkeit, vereint mit der eigentümlich zart anschmiegenden Behandlung der Falten und den lieblichen schönen Gesichtern der Frauen sogleich zu angenehm genießender Bewunderung überreden. Diese römischen Fresken bedeuten einen neuen Abschnitt in dem Schaffen unseres Meisters. Im Sebastian erkannten wir im Malerischen vorwiegend den Einfluß der Venetianer. Inzwischen ist er durch die Schule Correggios hindurchgegangen. Das unübertroffene Sfumato des Meisters von Parma hat ihn berückt, begeistert und zur Nachschöpfung, nicht aber zur Nachahmung angeregt. Er hat seinen Stil mit dem Correggios durchtränkt und so etwas Neues, Selbständiges geschaffen, das farbig zum mindesten ebenso vollkommen ist, wie die Fresken seines großen Vorbildes, den er in gewisser Beziehung vielleicht sogar übertroffen hat. Wo in Rom oder Mittelitalien finden wir sonst in dieser Zeit diese reine Freude an der farbigen Erscheinung? Und wo finden wir Fresken von solcher Sicherheit und Meisterschaft der Technik, von solcher Leuchtkraft der Farben und so einzig vom malerischen Standpunkt aufgefaßt? Correggios Fresken gehen fast unter in Helldunkel, in dem Gewoge des Lichts; er dämpft das Eigenleben der Farben und

hüllt alles in einen grauen Überzug. Baroccis Fresken aber erscheinen aus dem gleichen farbfreudigen Geiste heraus geschaffen wie die allerdings hundert Jahre zurückliegenden Fresken Filippo Lippis in Spoleto, nur daß er ins Weiche übersetzt und sich natürlich die Errungenschaften seiner Zeit zunutze gemacht hat. Zeichnerisch und kompositionell fanden wir allenthalben Anlehnungen an die großen Meister der Renaissance, und um so mehr muß der Hauptnachdruck auf die malerischen Qualitäten gelegt werden, die in der Tat einzig dastehend sind in dieser Zeit und die die Zuccari, seine Genossen, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, alle an Feinheit und Reinheit des malerischen Ausdrucks überragen. Seinen früheren Lehrer Battista Veneziano darf man neben ihm gar nicht mehr erwähnen. So müssen diese Fresken trotz ihrer geringen räumlichen Ausdehnung als eines der hervorragendsten Denkmäler der Geschichte der Freskomalerei angesehen werden.

Die Zeitgenossen aber scheinen darüber hinweggegangen zu sein ohne groß Rühmens davon zu machen. Bellori gibt eine trockene Aufzählung, und nur die oben erwähnte Geschichte mit Fed. Zuccaro weist darauf hin, daß er wenigstens ungefähr ihre Bedeutung erkannt hat. Interessant ist auch noch die Anekdote, die er dann erzählt und an der jedenfalls einiges Wahre sein muß: Die Künstler, die mit ihm zusammenarbeiteten, seien neidisch auf ihn geworden und hätten ihm bei einem Gelage Gift beigebracht, so daß er sogleich schwer erkrankte und gezwungen war, seine Arbeit aufzugeben. Tatsächlich war Barocci sein ganzes übriges Leben hindurch nicht gesund. Das geht aus vielen Stellen seiner Briefe hervor, in denen er sich immer wieder deshalb entschuldigt und um Nachsicht und Geduld bittet. Ob böswillige Vergiftung aber der Grund dieses Übels war, müssen wir dahingestellt sein lassen. Sein Gönner, der Kardinal Giulio della Rovere, bot alles auf, um ihn wieder herzustellen, aber die Kunst der berühmtesten Ärzte war vergebens, und man riet ihm schließlich, in der reinen Bergluft seiner Heimat Heilung zu suchen, welchem Rate er auch schließlich folgte.

Und so wird Barocci vielleicht 1564 nach Urbino zurückgekehrt sein. Genaueres ist jedoch über diesen Zeitpunkt nicht bekannt. Erst im November 1567 wird er wieder urkundlich in Urbino erwähnt. In

diese Zwischenzeit von drei oder vier Jahren können wir mit Bestimmtheit nur zwei, vielleicht auch drei Bilder setzen, die aber die Tätigkeit dieser Jahre nicht ausfüllen. Wenn wir zwar der Angabe Belloris Glauben schenken wollen, der berichtet, daß Barocci nach seiner Rückkehr nach Urbino vier Jahre lang keinen Pinsel hätte anrühren können, so wäre die Zeit von 63 bis 67 allerdings höchst zwanglos ausgefüllt. Die Berichte über seine Arbeitsunfähigkeit sind aber wohl anekdotisch übertrieben und die Zeitangaben nicht sehr genau zu nehmen. Jedenfalls fällt mit Sicherheit in diese Jahre die Entstehung der Madonna mit dem hl. Johannes d. Ev. und der Madonna di S. Simone, letzteres ein ziemlich umfangreiches Werk, das ihn wohl ein Jahr lang beschäftigt haben kann; vielleicht auch mehr, denn wir wissen von seinen späteren Werken, daß er fast immer sehr lange an ihnen arbeitete. Zwei, drei, ja vier bis sechs Jahre sind nichts Ungewöhnliches. Nehmen wir dazu, daß die Krankheit tatsächlich seine Arbeitskraft für einige Zeit ganz zerstört oder wenigstens vermindert haben und die Möglichkeit, daß die Kreuzigung mit Maria und Johannes der Pinakothek von Urbino noch vor der Kreuzabnahme (67—69) entstanden sein kann, so sind diese Jahre doch wenigstens einigermaßen ausgefüllt.

Bevor wir jedoch zur Betrachtung dieser Werke übergehen, möchte ich noch die Zeichnung Nr. 11 413 der Uffizien erwähnen, deren sichere Datierung Schwierigkeiten begegnet. Es ist eine mit sehr feinem Stift gezeichnete, mit ganz wenig Weiß gehöhte Studie zu einer heiligen Familie. Sie ist noch zarter als die Studie zur Madonna der heiligen Familie der Kasinofresken, zugleich weicher, breiter und flacher, doch strenger in den Umrissen und in den Köpfen. In den kräftigen Formen auch des Bambinos möchte man wieder an Michelangelo denken. Die Formen sind mit wenig Mitteln recht plastisch herausgeholt, die Bewegungen sind entschieden und kontrapostisch gedacht, doch ist die Bildanordnung noch sehr einfach und gebunden, so daß wir die Entstehungszeit vor die Kasinofresken legen möchten, vielleicht in die Zeit jener frühen, gebundenen Madonnenkompositionen, von denen wir eingangs mehrere besprachen.

Bellori erzählt weiter, nachdem er die Übersiedelung nach Urbino erwähnt hat: „Sentendosi però alquanto meglio fece un quadretto con la Virgine e'l figliuolo Gesù che benedice San Giovanni fanciullo

e lo diede in voto alli Padri Cappuccini di Crocicchia, due miglia fuori d'Urbino, e'l quadro hora per la partenza dei frati si conserva nel Convento dentro la Cità." Diese Beschreibung kann sich nur auf das jetzt in der Pinakothek von Urbino aufbewahrte Bild (Nr. 45) beziehen, das die Madonna mit Kind und Johannes dem Evang. darstellt. Bellori irrt, wenn er sagt: „che benedice S. Giov. fanciullo," denn es ist nicht der kleine Johannes, sondern der schon recht erwachsene dargestellt, der den Namen „fanciullo" jedenfalls nicht mehr verdient. Nach dieser Berichtigung aber stimmt die Beschreibung überein mit unserm Bilde, das 1584 von dem Monogrammisten M. G. (Matthias Greuter) vervielfältigt wurde. In der Albertina zu Wien befindet sich eine Federpinselzeichnung zu diesem Bilde, die aber offenbar nicht als ein Original, sondern nur als eine Vorzeichnung für ein Clairobscur anzusehen ist.

Links etwas zurück sitzt Maria mit dem nackten Knaben auf dem Schoß neben einem verfallenen Gemäuer, von dem sich oben ein Baldachin, der das Bild abschließt, nach rechts hinüber zu einem Baume spannt. Links fällt er hinter der Madonna in Falten herab. Rechts vorne in der Ecke kniet Johannes in halber Rückansicht, mit zusammengelegten Händen das Kind anbetend, das sich lebhaft zu ihm hinwendet und ihm eine Blume reicht. Rechts Ausblick auf eine Berglandschaft mit einem Teil Urbinos in heller weißer Sonne, während das Übrige in Schatten liegt: ein sehr wirksamer Beleuchtungseffekt! Die Zeichnung ist für die Einzelheiten der Landschaft nicht ganz exakt.

Ein Vergleich mit der heiligen Familie der Kasinofresken lehrt uns, daß wir in diesem Bilde nur eine Umwandlung der linken Gruppe vor uns haben, wie sie die Zeichnung 11 405 wiedergibt. Die Elisabeth dort hat für den Johannes hier dienen müssen. Im Gegensinn betrachtet, den Kopf etwas gehoben, die Hände zusammengelegt — und wir haben den Johannes. Die eigentümliche Kniestellung in Rückansicht mit dem nach vorne gedrehten Oberkörper — hier stärker als auf dem Kasinobild — verrät auch hier noch deutlich den Einfluß Correggios. Maria und Kind werden in demselben Sinne übernommen, nur mußten sich der veränderten Aufgabe wegen beider Köpfe zum Johannes hindrehen. Weiter gehen die Änderungen aber nicht im Figürlichen, und die Ähnlichkeit ist so groß, daß die Schmarsow dazu ver-

leitete, die Zeichnung 11 405 als Studie zu diesem Bilde anzusehen. Nur die Landschaft ist neu und eigenartig hinzuerfunden. Die Berglandschaft seiner Heimat äußert sich hier zum ersten Male auch im Bilde. Doch haben wir keine direkte Abschreibung der Natur vor uns. Auch die Landschaft ist komponiert, und zwar in jenem phantastisch romantischen Geschmack, der bald durch die Niederländer in Italien eingeführt werden sollte.

Die Farbe: Maria hat ein lichtrotes Untergewand mit weißlichen Lichtern, sichtbar an der Brust, am rechten Ärmel und linken Unterschenkel. Ein blauer Mantel mit weißen Lichtern bedeckt hauptsächlich die Gegend des rechten Beines. Am rechten Unterarm ein Kleidungsstück von kaum bestimmbarer Farbe: ganz blasses Olivgrün, doch so blaß, daß es fast wie Grau wirkt. Ein Gemisch von Rot, Blau und Gelb zeigt das über den Rücken fallende Kopftuch. Johannes hat braunes Haar. Der Mantel über Schulter und Rücken ist etwas schmutzig gelbbraun, oder goldgelb; weißes Untergewand mit bräunlichen Nuancen. Links hinter Maria ein kräftiges, aber duftiges Helldunkel. Darüber spannt sich der lichtrote Baldachin. Über der Landschaft mit ihren starken Beleuchtungskontrasten ein tiefblauer Himmel. Alle Farben sind sehr auf einander abgestimmt und haben einen warmen, aber etwas matten, bräunlichen Gesamtton. Insofern bedeutet das Bild farbig einen Rückschritt gegen die Kasinofresken, als es deren Lebhaftigkeit und Frische etwas eingebüßt hat. Vielleicht ist das aber so zu erklären, daß das kleine Bild (ca. 1 m im Quadrat) in Urbino nur als eine Vorbereitung zu der endgültigen, aber verloren gegangenen Ausführung gelten kann. Jenes größere und bessere Exemplar wird sich dann auch wahrscheinlich an einem Ort befunden haben, der dem Stecher leichter zugänglich war als gerade das weltenferne Urbino.

In engstem Zusammenhang mit diesem Bilde steht die Madonna di S. Simone. Bellori erwähnt sie folgendermaßen: „Con questo ristoro dipinse il quadro per la chiesa di S. Francesco, la Virgine col Bambino in braccio coronato dall'Angelo da un lato San Taddeo, dall' altro San Simone e a piedi i padroni della Cappella." Das Bild befindet sich jetzt als Nr. 96 in der Pinakothek zu Urbino. Die Figuren sind lebensgroß. Maria sitzt in der Mitte des Bildes etwas zurück mit dem Kind auf dem Schoß und einem Buche in der linken Hand, in dem

sie liest. Links über ihr schwebt ein Engelputto mit einem Kranz. Ganz links vorne in der Ecke kniet der hl. Taddeus mit einer langen bewimpelten Stange, in Seitansicht mit nach vorne gedrehtem Kopf. Rechts etwas zurück kniet auf dem rechten Knie mit hochgestelltem linken Bein der hl. Simon, sich mit der linken Hand auf seine Säge stützend. Unter ihm in der rechten Ecke des Bildes die Porträtköpfe des Stifterpaares. Die linke Hälfte des Hintergrundes bildet eine Mauer, von der sich ein Baldachin nach rechts hinüber zu den Zweigen eines Baumes spannt. Darunter rechts Ausblick auf ein Haus, einen Abhang mit vereinzelten Bäumen und das Meer, alles in einen feinen Dunst gehüllt.

Farbig steht das Bild der Madonna mit dem hl. Johannes sehr nahe. Des Taddeus breitgeschwungener Mantel ist schwer gelb, lichtrot und grauviolett. Das Kleid der Madonna tief grünblau, lichtrot und die Ärmel gelblich. Simons Mantel zeigt ein Gemisch von Rot, Rosa und Violett. Die Ärmel sind gelblich. Der Auftrag ist pastoser, frischer und breiter als auf dem vorigen Bild, an manchen Stellen etwas körnig und in den beiden Porträtköpfen tupfig und flockig. Ein Fortschritt gegenüber der Madonna mit dem hl. Johannes, doch die Farbenschönheit der Kasinofresken ist noch immer nicht erreicht. Die Farben sind zu sehr gedämpft, es scheint, als ob das Streben nach dem Helldunkel Correggios in diesem trübenden Sinne gewirkt habe.

Seltsam! Von dem schon im Sebastian angewandten Kompositionsprinzip kann sich Barocci nicht losmachen. Auch hier sind deutlich ausgeprägt zwei Randfiguren, die die Beziehungen in das Bild hinein auf die Hauptperson vermitteln. Kompositionell ist kaum ein Fortschritt gegen den hl. Sebastian zu bemerken. Auch hier ist die Abhängigkeit von den Kasinofresken unverkennbar: Die Elisabeth der heiligen Familie dort hat wieder herhalten müssen, diesmal für den hl. Taddeus. Das Correggio entnommene Bewegungs-(Knie-)Motiv ist jedenfalls dasselbe geblieben, nur durch Bloßlegung der Gliedmaßen und Verstärkung der Gegensätze mehr akzentuiert. Der hl. Simon ist neu erfunden, aber auch er weist auf Correggio hin, von dem er, wenn auch nicht direkt, so doch dem Prinzip nach entschieden abhängt. Die verzwickte Stellung, das hochgestellte linke Bein, das den Rumpf so überschneidet, daß man ihn sich gar nicht mehr recht vorstellen

kann, zumal das breit um die Glieder gelegte Gewand noch zur Verhüllung beiträgt. Wiederum auch hier der nähere Zusammenhalt zweier Figuren, des Simon und der Madonna, so daß der Blick in einer ganz bestimmten Richtung das Bild durchlaufen muß. Die Madonna selbst ist in ganz schlichter, ruhiger Vorderansicht gegeben, die eigentlich aus dem Stil herausfällt. Er hat sie später mit einigen Änderungen, die besonders das Kind betreffen, wieder verwendet in der Halbfigur der Madonna mit Kind der Eremitage. Eine lebensgroße Ölskizze zum Kopf des Taddeus hat sich in Nr. 311 der Galerie Doria zu Rom erhalten. Sie ist von wundervoller Frische, Leichtigkeit und Breite des Auftrags und weckt in ihrer lebendigen Wirkung die Erinnerung an Rubenssche Skizzen. In dem Kopf des hl. Simon tritt uns zum erstenmal der Typus eines bärtigen Kopfes entgegen, den er später ganz allgemein für seine Apostel verwendet. Die beiden Porträtköpfe unten rechts in der Ecke sind Meisterwerke der Porträtkunst. Sie sind rein malerisch gesehen und wiedergegeben mit breitem, flockigem Pinselstrich, und haben ihre Frische und Lebendigkeit bis heute bewahrt. Die Landschaft zerfließt in weichem Duft. Der vereinzelte Baum ist ebenfalls ganz leicht hingetupft. Der Kranz, den der Engel über dem Kopf der Maria hält, erglänzt wie eine farbige Krone. Es wogt und lebt in diesem Bilde: der Künstler schwelgt in den weich gewellten Falten, schön geordneten, sorgsam gelegten Stoffes, dessen feinsten Bewegungen er liebevoll nachgeht.

Hören wir, was Lanzi vor fast hundert Jahren in seiner Storia pittorica bei Gelegenheit dieses Bildes sagt: „Aber ein sanfter und schöner Charakter führte ihn fast wie an der Hand zu einer Ähnlichkeit mit Correggio, nach dessen Beispiel er in seiner Vaterstadt das sehr schöne Bild der Heiligen Simon und Judas (Taddeus) malte. Trotzdem war dies nicht die Manier, die er annahm, sondern eine freiere Nachahmung jenes großen Vorbildes. In den Köpfen der Kinder und Frauen kommt er ihm sehr nahe; ebenso in der Leichtigkeit der Falten, in den reinen Umrissen und in der Art, die Figuren zu stellen. Aber im allgemeinen ist seine Zeichnung weniger breit, sein Helldunkel weniger ideal; die Töne, wenn sie auch Leuchtkraft haben und in ihrer Auswahl die schöne Palette Correggios nachahmen, so sind sie doch nicht so stark, noch haben sie die gleiche Wahrheit. Und doch ist es wunder-

bar, daß seine Farben, so viel Gegensätzliches sie untereinander haben mögen, durch seinen Pinsel so sehr vereinigt werden, che non vi è musica si bene armonizzata all' orecchio, come è all' occhio una sua pittura. Er war der erste, der das Helldunkel in Unteritalien wieder einführte." Und etwas von dieser Musik klingt tatsächlich aus dem Bilde heraus und erfüllt uns mit Behagen.

Als Barocci das Bild vollendet hatte — so erzählt Bellori — hielten sich in Urbino einige Peruginer Edelleute auf mit einem Maler in ihrer Gesellschaft. Dem gefiel das Bild so gut und er lobte es so sehr, daß die Herren beschlossen, Barocci in ihre Heimatstadt zu führen; und es verging in der Tat nicht viel Zeit, bis sie ihn nach Perugia riefen, wohin er übersiedelte, um jenes Werk zu malen: „che lo rende glorioso fra gli pittori di maggior fama". Und dieses Bild war die große Kreuzabnahme, die er für die Kapelle des hl. Bernhard im Dom von Urbino malte, wo sie noch heute bewundert werden kann. Walter Bombe hat in einem kleinen Schriftchen: „Federigo Baroccio e un suo scolaro a Perugia" (Perugia 1909) alle auf dieses Bild bezüglichen Dokumente veröffentlicht, die uns seine genaue Entstehungsgeschichte geben.

Im November 1567 wurde der Capitano Ranieri Consoli nach Urbino geschickt, um den Maler nach Perugia zu überführen. 1568 wurde der Kontrakt gemacht mit dem Notar Ser Guerriere, dahin lautend, daß Barocci 325 scudi für das Bild erhalten sollte. Im Dezember 1569 wurde das Bild fertig, und am 24. Dezember wurde es in der Cappella di S. Bernardino in S. Lorenzo aufgestellt, zur größten Befriedigung der Besteller, der Consoli della Mercanzia, und ganz Perugias. Es ist ein mächtiges Altarbild, oben abgerundet, etwa 2,50 : 4 m.

Wir sind völlig überrascht! Wer hätte nach den bisher besprochenen Werken diesen wilden Ausbruch der Leidenschaft und des ungezügelten Schmerzes erwartet? Woher hat Barocci plötzlich diese Gewalt der Bewegung, diese heroischen Gestalten und jene grandiose Komposition? Wie konnte ihm diese tief empfundene, hinreißend schöne, vor Schmerz zusammengesunkene Maria gelingen? Wie kam er darauf, den hl. Bernhard rechts in jener frappanten Verkürzung zu geben, und woher endlich schöpfte er die Anregung zu jener in jeder Beziehung prachtvollen Gestalt des links oben auf der Leiter stehenden Bahrtuchhalters?

— Vielleicht dürfen wir als Erklärung in dieser Steigerung und Zusammenfassung aller seiner Fähigkeiten die jubelnde Kraftäußerung eines nach langer Krankheit Genesenen sehen. Zweifellos ist ein jugendliches Ungestüm ausgelöst in diesem außerordentlichen Werke, das für Italien wie ein Abschluß in der Geschichte der Kreuzabnahmen erscheint. Die Anlage des Ganzen ist schlechthin meisterhaft. Im Vordergrund die zusammengehaltene Gruppe der niedergesunkenen Maria mit den drei hilfsbereiten Frauen, von denen der rechts sie stützenden die Führung des Blickes von der Vorderfläche in das Bild hinein zufällt. Diese Bewegung gleitet weiter über den stark verkürzten Arm und das verlorene Profil des hl. Bernhard, zu dem mit Dornenkrone und Zange von der Leiter Herabsteigenden. Oder der Blick folgt der Leiter selbst und trifft auch so gerade auf den Kopf Christi, wo er sich ausbreitet, um dann wieder abwärts zu gleiten. Der Blick wird zuerst in mächtigem Schwunge aufwärts geführt, um dann ruhig nach allen Seiten hin auszustrahlen, nach oben zu Josef und Nikodemus, nach unten zu Johannes und nach links als Abschluß zu der prächtigen Figur des Bahrtuchhalters. Das Kompositionsprinzip, das wir bisher immer so leicht in seinen Werken erkannten und auf Früheres zurückführen konnten, scheint hier aufgegeben. Doch es scheint nur so. Denn genaue Betrachtung lehrt, daß es nur verhüllt und über viele Hindernisse endlich doch zu demselben Ziele führt, ähnlich wie in der Musik das Verhältnis einer einfachen Kadenz zu einer über einen ganzen Abschnitt sich hinziehenden Modulation, die doch schließlich zu der gleichen Tonart zurückkehrt. Auf den ersten Blick erscheint in diesem Bilde alles ungewohnt, neu und überraschend und doch fehlt es nicht an Beziehungen zu früheren Werken: heftige Bewegung verbunden mit kühner Verkürzung finden wir schon auf dem Sebastian. Auf der Verkündigung des Kasinos stürzt sich der Engel, in momentaner Bewegung erfaßt, aus dem Himmel herab. — Die rechte Eckfigur der die Maria stützenden Frau vermittelt uns den Anschluß an die Madonna di S. Simone und damit zugleich auch an die früheren Werke. Man betrachte sie im Gegensinn und vergleiche sie mit dem Taddeus dieses Bildes oder mit dem Johannes der Madonna mit dem hl. Johannes oder auch mit der Elisabeth der hl. Familie des Kasinos und man wird zugeben müssen, daß es im Grunde bei allen diesen Figuren ein und das-

selbe Bewegungsmotiv ist, das den Künstler interessiert hat, das nun hier in der Kreuzabnahme in seiner vollkommensten Ausprägung erscheint, allerdings zugleich wieder in engerem Anschluß an die Magdalena von Correggios Madonna mit dem hl. Hieronymus. Die Figur hat aber jetzt eine so sorgfältige Durch- und Weiterbildung erfahren, daß sie selbst ihrem Vorbild gegenüber als etwas Selbständiges erscheint. Darum ist sie auch besonders geeignet, die Vorzüge und Eigenheiten des barocciesken Stiles erkennen zu lassen. Der Hauptunterschied liegt im Gewand, das bei Correggio, die Körperfunktionen verhüllend, nur die großen Richtungslinien angibt, während es bei Barocci sich sanft und weich, aber enge an den Körper anschmiegt, die einzelnen Teile deutlich hervortreten läßt und in der sorgsamen Durchbildung der Fältelung auch in linearer Beziehung für das Auge von großem Reize ist. Dem entspricht, daß bei Barocci die Gewänder ganz dünn, ohne eigentliche Stofflichkeit erscheinen und in viel ausgesprochenerem Maße rein lineare Aufgaben haben als bei Correggio, der das Stoffliche seiner dicken, schweren Gewänder sehr mitsprechen läßt und der schon, um die stoffliche Wahrheit nicht zu vermindern, seine Aufmerksamkeit nicht so ausschließlich auf die Erzielung eines schönen Linienflusses richten konnte. Insofern erscheint Barocci wieder mehr als der Erbe Raffaels und der Renaissance, und ihm gegenüber Correggio als fortschrittlicher und barocker. Correggio setzt nicht selten seine weichen, schwärmerisch sinnlichen Köpfe auf ganz ungefüge Gewandfiguren, deren schwerer, eckiger, wulstiger Faltenwurf in starkem, vielleicht aber beabsichtigtem Kontrast zu dem Ausdruck der Köpfe steht. (Man vergleiche die Madonna della Scodella und das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia). Barocci vermeidet diesen Gegensatz immer. Selbst wenn seine Gewänder, vom Winde heftig angeblasen, wild flattern, so vergißt er niemals die schöne Linie, und er ordnet so geschickt, daß der Körper trotzdem in seinen Hauptfunktionen klar zutage tritt, wofür die prachtvolle Figur des Bahrtuchhalters der Kreuzabnahme ein gutes Beispiel ist. Ganz in correggieskem Sinne gedacht ist der hl. Bernhard, eine für Barocci sehr charakteristische und späterhin in mannigfaltigen Varianten immer wiederkehrende Figur. Zur Wirkung kommt nur die aufsteigende Linie, die von Hand, Arm und Kopf gebildet wird. Als Überleitung kann man sich kaum eine besser geeig-

nete Figur denken. Kein Teil, der dem Blick Zeit ließe zum Ausruhen und langen Betrachten. Von den Fingerspitzen an eilt er ungehindert nach oben, und so kommt es, daß diese Figur zuerst kaum beachtet wird.

Wie zart, edel und jugendlich schön ist die Madonna aufgefaßt! Das Mitgefühl mit dem jungen, schönen Leibe verstärkt den Eindruck der Traurigkeit, der sich in ihrem Gesichte nur als erhabene Resignation kundgibt. Ihre Begleiterin links dagegen stürzt mit einem lauten Aufschrei und einer geradezu stürmisch wilden Bewegung, die zugleich größte Verzweiflung und Hilfsbereitschaft ausdrückt, auf die Hingesunkene zu. Dabei flattert ihr Mantel in weitem Bogen hinter ihr auf. In ähnlich heftigem Schmerze breitet die dritte Dienerin beide Arme weit aus. Man denkt bei diesen elementaren, naiven und doch überaus prägnanten Gefühlsäußerungen an Gestalten Giottos, der mit ähnlich eindrucksvoller Naivität die stärksten Wirkungen erzielt. Zugleich aber drängt sich uns ein Vergleich auf mit Rembrandt *), dem leidenschaftliche, momentan erfaßte Bewegung in manchen Bildern, wie der Blendung Simsons und der Opferung Isaaks das Hauptproblem war, und der seltsamerweise in seinem Raub der Proserpina ein ganz ähnliches Motiv verwendet wie Barocci hier in den wirkungsvollen Parallelen der beiden vorgeworfenen Arme. Die schönste und imposanteste Figur des ganzen Bildes ist aber zweifellos jener links auf der Leiter stehende Träger. Dieser vom Rücken gesehene, jugendlich kräftige Körper, der sich mit Anspannung aller Muskeln gegen die Leiter stemmt und den Oberkörper zurückbiegt, um dem Gewicht des Leichnams entgegenzuwirken, mit den virtuos gemalten nackten Beinen, ist eine so glückliche Erfindung, daß er sie selbst mehrmals wieder aufgenommen und verwertet hat. Es will uns scheinen, als ob er diese Figur in Erinnerung an den mittleren Träger von Raffaels Grablegung geschaffen habe, und in der Tat deutet Barocci selbst diese Figur späterhin für den Träger seiner eigenen Grablegung in Sinigallia um. Die Bewegungsmotive sind bei Raffael tatsächlich im Keime vorgebildet. Aber wie hat Barocci sie aufgefaßt und ausgedeutet! Raffael erscheint

*) Vergleiche für die Beziehungen zwischen Rembrandt und Barocci: P. N. Ferri (Rivista d'Arte, Anno VII, 1910, Nr. 1—2), wo eine früher Rembrandt zugeschriebene Federzeichnung einer Flucht nach Ägypten (Uffizien Nr. 18 322) überzeugend als Barocci nachgewiesen wird (durch Gegenüberstellung von Abbildungen).

gegen diesen Reichtum der Ansichten, gegen diese Lebendigkeit der Bewegung, die wir unwillkürlich mitmachen müssen, fast als einfach. Die gewaltige Kraftanstrengung ist hier durch malerische und zeichnerische Mittel zu ihrem adäquaten Ausdruck gebracht. Vielleicht griff er auch auf den Bogenschützen des Sebastianbildes zurück. Man vergleiche die Beinstellung beider und man wird die Verwandtschaft erkennen.

Die nackten Teile dieser Figur und vor allem der Körper Christi geben uns seit dem Sebastian zum erstenmal wieder ein größeres Beispiel für seine Aktmalerei. Schon damals beherrschte er den menschlichen Körper vollkommen. Doch seine Auffassung hat sich geändert: damals unter dem Einfluß der Venezianer ging es ihm nur um die rein malerische Erscheinung, jetzt betont er mehr die Zeichnung und das Struktive des Körpers, indem er die Haut ganz durchsichtig bildet, so daß Muskeln und Sehnen sich stärker ausprägen. Dadurch gewinnt der Aufbau des Körpers an Festigkeit, Sicherheit und Folgerichtigkeit. Man vergleiche nur, wie sicher und fest der Träger auf der Sprosse der Leiter steht, und wie wenig stabil der Bogenschütze des Sebastiansbildes erscheint. — Die wesentlichste Änderung aber liegt auf dem Gebiete der Farbe. Die Venezianer scheinen ihm nicht mehr als Ideal vorzuschweben. Parma hatte stärker auf ihn gewirkt, ihm aber zugleich, wenigstens in seinen Tafelgemälden, jene farbenfrohe Schönheit des Sebastian geraubt, die er in seinen Fresken noch einmal zu glänzendem Ausdruck gebracht hatte. Jetzt ist er grau, kühl, glatt, und etwas flach geworden. Die farbige Gesamterscheinung ist recht matt, was um so mehr wunder nimmt bei dieser mächtigen Komposition, die doch gewiß auch kräftigere Akzente hätte vertragen können. Aber es scheint, als ob die Komposition zu viel von seiner Kraft in Anspruch genommen habe. Die Farbe ist nicht schlecht, aber sie ist zurückhaltend*). Wir befinden uns in der Zeit eines Stilwandels. Zeichnerisch hat er in der Kreuzabnahme für den neuen Stil schon einen vollkommenen Ausdruck gefunden, malerisch aber hält er sich zurück, aus dem richtigen Gefühl heraus, daß seine frühere Farbe sich mit dem neuen Stil nicht verträgt.

*) Dieser Eindruck ist zum großen Teil auf das graue, gedämpfte Licht des weiten, öden Kirchenraumes zurückzuführen. Bei gutem, d. h. hellem Sonnenlicht bekommt das Bild eine starke Farbigkeit, die kräftig genug ist, um allen Anforderungen der dargestellten Szene gerecht zu werden. Das Bild schliesst sich farbig unmittelbar an die Madonna di S. Simone an, geht allerdings einen Schritt weiter in der Differenzierung der Farbtöne.

Es liegt etwas Virtuoses, Äußerliches in dieser neuen Art, wenn sie auch die Frucht eifrigster Arbeit ist. Dementsprechend wird seine Farbe jetzt glatter, kühler und bekommt etwas Gleißendes, das allerdings erst später ganz zum Ausdruck kommt.

Abgesehen von einer allgemeinen Tönung auf Graugelb bewegt sich die Farbe zwischen Rot und Gelb hin und her in den reichsten, aber zartesten Nuancen. Das Gewand der Maria zeigt ein duftigzartes Blau und ein noch zarteres Grauviolett. Der Johannes erscheint in seinem herrlich roten Gewand, seinem rotgelben Mantel, seinem Kopftypus mit dem gelbblonden Haar wie eine Gestalt des Rubens, der von diesem Bilde sicher Anregung erfahren hat. Das Rot ist fast genau wie das der Maria auf seiner kleinen Heimsuchung in der Galerie Borghese. Dieses Rot ist der kräftigste Akzent in vertikaler Richtung. Nach unten wird er fortgesetzt durch den prächtigen gelben Mantel der die Maria stützenden Frau. Der breit und schwer gelagerte Körper Christi, mit seiner Todeswahrheit in der Loslösung aller Spannkräfte, ist farbig ohne aufdringliche Naturalistik. Ein schönes warmes Gelb herrscht vor, das nur am Kopf die Blässe des Todes markiert. Der Schatten des links auf der Leiter stehenden Trägers fällt über die Hüftgegend des Leichnams, wodurch ein neuer Reiz und zugleich eine räumliche Vertiefung erreicht wird. Dieser Träger selbst ist auffallend farblos: in ganz zarten Nuancen sind Rot, Gelb, Weiß und Blau zu einem grauen Gesamtton vereinigt. Bei längerer Betrachtung wirkt das Gelb der Schulter. Ein paar kräftige rote und violette Akzente der beiden obersten Figuren schließen das Bild ab.

Barocci geht immer mehr auf feinste Differenzierung der Farbe aus. Immer seltener verwendet er eine Farbe rein und unvermischt. Er scheint für die zartesten Übergangstöne ein besonders feines Organ gehabt zu haben, denn sein Reichtum an solchen gebrochenen Tönen ist so groß, daß die Sprache lange nicht ausreicht, um alle diese Feinheiten zu benennen*) Deshalb müssen

---

*) Bildbeschreibungen, die die figürliche und farbige Erscheinung eines Bildes wiederzugeben versuchen, haben nur dann Wert und Sinn, wenn sie vergleichend und erklärend zur Darstellung des Entwicklungsganges beitragen. Denn es hieße das innerste und eigentlichste Wesen der Kunst gänzlich verkennen, wenn man es unternehmen wollte, durch Worte und Begriffe der Sprache die *rein anschaulichen* Werte eines Kunstwerkes zu erschöpfen.

gerade bei unserem Meister alle Farbenangaben cum grano salis genommen werden.

Barocci malt die Kreuzabnahme mit 32 oder 39 Jahren, also in der Zeit seines reifen Mannesalters. Mit ihr hat er den Stil gefunden, den er sein ganzes Leben beibehält. Zwar arbeitet er weiter und sucht diesen Stil besonders in farbiger Hinsicht auszugestalten, aber im wesentlichen hält er sich an das hier Erreichte. In der Gesamtanlage eines Bildes ist ihm nie wieder eine gleich großartige Wirkung gelungen. Den Falten- und Figurenstil, den er hier ausgebildet, können wir auf seinen spätesten Werken noch wiederfinden. Die hier verwendeten Kopftypen, besonders die der vier Frauen, die hier schon alle eine zu einheitliche Kopfbildung zeigen, der des Johannes und der des schnurr- und backenbärtigen Christus sind ihm selbst für später vorbildlich geblieben. Wegen dieser großen Bedeutung der Kreuzabnahme für das weitere Schaffen unseres Meisters halten wir es für sehr ersprießlich und aufschlußreich für seine Stellung in der Geschichte der italienischen Kunst, noch einen kurzen Blick auf die Entwickelung der Darstellung der Kreuzabnahme zu werfen. Die Kreuzabnahme des Fra Angelico und die des Perugino, die Filippino vollendete, sind noch zu sehr in den Anschauungen des 15. Jahrhunderts befangen; die Gegensätze sind eben die zweier ganz verschiedener Kunstepochen. Bedeutend näher aber liegt das 1541 vollendete Fresko der Kreuzabnahme Daniele da Volterras in S. Trinità de' Monti in Rom. Zeitlich und örtlich — insofern als Barocci zweimal in Rom war — ist dieses Bild am ehesten zu einem Vergleich geeignet. Daniele gibt mehr Figuren in Aktion, doch entbehrt seine' Komposition, obgleich seine Figuren lange nicht so heftig bewegt sind, gänzlich der geschlossenen Wirkung, die Baroccis Bild auszeichnet. Dieser ist eben durch die Schule Correggios hindurchgegangen und hat gelernt, wie man ein Bild nach malerischen und linearen Gesetzen, den Bedürfnissen des Auges entsprechend, komponieren müsse. Durch Correggio bekommt der Begriff der Komposition eine ganz neue Bedeutung, eine ganz ungeahnte Vervollkommnung und Verfeinerung. Raffael, Lionardo und ihre Gefolgsmänner versuchten ihre heiligen Familien in jene berühmte Pyramide hineinzuzwängen, eine Forderung, die natürlich nur für ganz wenig figurige Bilder aufrechterhalten werden konnte. Für vielfigurige mußte man sich von selbst

nach einem andern Anordnungsprinzip umsehen. Man fand aber keines; und so sind Raffaels Stanzen im wesentlichen nur ein Nebeneinander von Figuren, zwischen denen auch die noch so lebhafte Gebärdensprache keine rechte Beziehung herstellen kann. Lionardo ahnte schon die Ausdrucksmöglichkeiten der kommenden Zeit. Doch ist sein Abendmahl als vollkommenster und höchster Ausdruck der Renaissance eben auch an die strengen Formanschauungen dieses Stils gebunden. Michelangelo, der Vater des Barock, ist dies für die Malerei eigentlich weniger als Correggio, wenigstens was die Möglichkeit einer Weiterentwickelung anbetrifft. Alle, die ihn nachzuahmen versuchten, gerieten in das ödeste, unfruchtbarste Manieristentum hinein, das in Florenz erst durch den nachhaltigen Einfluß Baroccis überwunden wurde. Michelangelo kommt für die Entwickelung des Bildmäßigen eigentlich nicht in Betracht. Seine ganze Stärke lag in der Bildung von Einzelfiguren, die er zwar durch architektonische Rahmen, wie an der Sixtinischen Decke, vortrefflich zusammenzuhalten wußte — aber er konnte kein Bild nach malerischen Gesetzen komponieren. Auch sein jünstes Gericht ist in dieser Hinsicht nicht vollauf befriedigend.

Correggio war es, der im Malerischen die Wege fand, auf denen man weiterschreiten konnte. Er verfolgte zum erstenmal mit aller Entschiedenheit das Ziel der Zusammenschließung aller Figuren eines Bildes, jedoch nicht in dem raffaelischen Sinne der Ruhe, sondern in dem neuen Sinne einer kontinuierlichen Bewegung, die den Bedürfnissen des Auges in weit größerem Maße entgegenkam. Das war nur möglich durch Aufgabe und Auflösung der strengen Form. Er verwendet alle nur eben möglichen Ansichten der menschlichen Gestalt und scheut vor keiner noch so starken Verkürzung zurück. Verkürzungen waren zwar schon seit Vittore Pisano, Castagno, Uccello, Piero della Francesca, Mantegna und Signorelli beliebte Kunststücke gewesen, die den Maler ihrer Neuheit und des gelehrten Anstrichs wegen immer wieder reizten, aber sie waren mehr oder weniger Selbstzweck geblieben und keiner hatte sie so als Mittel höheren Zwecken untergeordnet, wie es Correggio ausschließlich tat. Als Musterleistung dieses neuen Stiles kann die Madonna mit dem hl. Hieronymus gelten. In einem einzigen großen Schwunge wird das Auge in eindeutiger Richtung durch das Bild hindurchgeführt, und wenn es diese Kurve durchlaufen hat, so

hat es alles Wesentliche dieses Bildes erfaßt. Kein unruhiges Umherirren mehr, aber auch nicht mehr die einfache Abrundung der Massen! Der Reiz der Augenbewegung tritt hinzu, der sanften und doch sicheren Führung des Blickes: ein ganz neuer Reiz und eine wesentliche Unterstützung des Genusses.

Was bedeutet nun dagegen Danieles Kreuzabnahme? Das Auge irrt hilflos im ganzen Bilde umher! Nirgends ein Punkt, von dem aus die Eroberung des Bildes unternommen werden könnte. Wie vor einer feindlichen Festung sich Wälle, Pallisaden und Gräben hindernd entgegenstellen, so hindern hier die Figuren selbst die Eroberung und den Genuß des Bildes. Überall schroff entgegengesetzte Bewegungsrichtungen, in ihrer Schroffheit unangenehm wirkend, und es bleibt nichts anderes übrig, als sprungweise von Figur zu Figur förmlich zu klettern, eine mühsame, unangenehme und zeitraubende Arbeit. Man vergleiche den hl. Bernhard bei Barocci mit der entsprechenden Figur des Johannes bei Daniele, der geradezu eine Stockung im Bilde bedeutet. Bei Barocci gleitet der Blick leicht und angenehm an dieser Figur hinauf, die als Verbindung zwischen unten und oben an die rechts unten kniende Frau anknüpft, deren sanft geschwungener Rücken- und Nackenlinie der Blick mit größtem Wohlgefallen folgt. Danieles Kreuzabnahme bezeichnet die Stufe, zu der die Nachahmer Michelangelos gelangten. Das Fresko soll ja sogar auf seine Zeichnung zurückgehen. Dadurch würde unsere Ansicht für die malerische Unfruchtbarkeit der michelangelesken Kunst nur noch bestätigt. Wie anders sieht da die Kreuzabnahme des Antonio Begarelli in der Chiesa di S. Francesco zu Modena aus! Allerdings eine freiplastische Tongruppe, die dem Künstler schon des Materials wegen manche Beschränkung auferlegte. Trotzdem aber ist sein Streben nach Führung des Auges offensichtlich genug. Er arbeitet eben in Parma unter dem Einfluß Correggios.

Michelangelo mag in der Architektur als der Vater des Barock gelten, aber auch in der Plastik hat er keine Fortsetzer gefunden, weil es keine Fortsetzung mehr gab. Bernini und sein Kreis schließt sich nicht an ihn, sondern viel eher an die malerische Überlieferung Correggios an, die ihnen wohl durch Barocci vermittelt wurde. Man vergleiche einmal die liegende Statue der enthaupteten hl. Cäcilie des Stefano Maderna in S. Cecilia in Rom mit der Maria der Kreuzabnahme und man

wird im Prinzip die Verwandtschaft zugeben müssen, die sich in manchen Werken Berninis vielleicht noch deutlicher ausspricht. — Der Typus des Johannes erinnerte uns schon an Rubens, besonders in dem lichtblonden Haar und der hellen Hautfarbe. Doch Rubens scheint wirklich einige Dinge übernommen zu haben: Auf seiner Kreuzabnahme von 1611—14 in der Kathedrale von Antwerpen zeigt der Leichnam Christi bis auf den stärker gebogenen rechten Arm und die beiden Beine im Gegensinn ganz offenkundig denselben Linienzug, und vergleicht man den auf der Leiter stehenden Träger mit dem Rubensschen Johannes, so wird man auch dort den gleichen Sinn der Bewegung herausfinden. Gerade diese Bewegung des Gegenstemmens ist so charakteristisch, daß selbst in der Rubensschen Übersetzung noch etwas von den fein berechneten Gegensätzen der Linienführung seines italienischen Vorbildes erhalten geblieben ist. Im übrigen aber ist gerade die Kreuzabnahme des Vlamen sehr geeignet, um die Unterschiede zweier Kunstwelten deutlich erkennen zu lassen. Bei Barocci ist — Rubens gegenüber — im wesentlichen noch jede Figur isoliert und in Umriß und Stellung sorgsam zur Eigenwirkung gebracht; und so sind eigentlich auch noch zwei getrennte Szenen auf dem Bilde: die untere Gruppe der Frauen und die obere, die sich um Christus schart. Allerdings strebt der Künstler zugleich mit kompositionell linearen Mitteln nach Vereinigung und Überleitung, was die Isolierung jedoch nicht ganz aufhebt. Bei Rubens ist davon gar nicht mehr die Rede: Bei ihm ist die ganze Fülle der Figuren fest zu einer kompakten, fast viereckig umrissenen, von den Rändern losgelösten Masse zusammengefaßt, die als Ganzes wirkt; und wo innerhalb noch einige Linien zur Geltung kommen, da fanden wir die Erinnerung an Italien heraus*).

Zeichnungen zu Baroccis Kreuzabnahme haben sich in größerer Zahl erhalten. Nr. 11 312 der Uffizien, eine weiß gehöhte Kohlezeichnung, ist eine Aktstudie zu der hingesunkenen Maria und der sie stützenden Frau. Die Akte sind ganz männlich gebildet: der Meister scheint für seine ersten Zusammenstellungen männliche Modelle bevorzugt zu haben. Nr. 11 341 ist eine Einzelstudie zu der die Maria stützenden

*) Vergleiche auch: Rubens, Anbetung der Hirten (München Nr. 740), besonders die Engelglorie in der Höhe, mit der Madonna del Popolo und der Madonna del Rosario des Barocci.

Frau in sorgfältiger Durchbildung. Wir sehen also, daß Barocci diese Figur, trotzdem er sie in ähnlicher Weise schon mehrmals verwendet hat und trotzdem sie von Correggio herkommt, doch durch alle Stadien hindurch vorbereitet hat. Der lebensgroße Kopf dieser Frau, ein Ausschnitt aus dem Karton, dessen übrige Teile verlorengegangen sind, befindet sich in der Albertina und wurde von Wickhoff versuchsweise dem Dominichino zugeschrieben (Albertina Pub. Nr. 1380)*). Es ist eine Kohlezeichnung von wundervoller Schönheit. Eine sehr schöne, zarte Rötelzeichnung der Sammlung Fairfex-Murray in London (Nr. 104 der Pub.) zeigt Maria mit den beiden Frauen ihr zunächst. Eine Rötelzeichnung zur ganzen Komposition befindet sich in der Pinacoteca Vanucci zu Perugia (Sale XX. Gabinetto della Torre), ist aber nicht eigenhändig, ebenso wenig wie Nr. 18—23, sechs lebensgroße Pastellköpfe, sämtlich Studien zur Kreuzabnahme, die dort dem Barocci zugeschrieben werden.

Die Kreuzabnahme wurde am 24. Dezember 1569 aufgestellt und so wird Barocci wahrscheinlich nicht vor Anfang Januar 1570 nach Urbino zurückgekehrt sein. Dort wird er gleich, wahrscheinlich infolge des großen Ansehens, das ihm die Kreuzabnahme verschafft hatte, den Auftrag für das große Altarbild des Perdono di S. Francesco für die Franziskanerkirche bekommen haben, an welchem er nach Bellori über sieben Jahre gearbeitet haben soll, das aber schon 1576 sicher fertig war, wie er selbst in einem Brief an die Rektoren der Confraternita dei Laici di S. Maria della Misericordia di Arrezzo sagt (Brief vom 2. Juni 1576): „et di più che ho finito la tavola che io dissi haver cominciato quando fu in cotesta città", was sich nur auf dieses Bild beziehen kann. (Gualandi I. S. 152.)

Diese große Tafel ist jedoch nicht das Einzige, was er in dem Zeitraum dieser sechs Jahre malte. Bellori erwähnt eine Natività, die er seinem Gastfreund Simonetto Anastagi als Geschenk nach Perugia gesandt habe: „Dopo tornato in Urbino per l'amistà contratta col Signor Simonetto Anastagi, gli mandò in dono una Natività di sua mano alta circa quattro piedi." Schmarsow identifiziert diese „Geburt" mit dem als Presepio bekannten Bilde, das in zwei Exemplaren

*) Vergleiche Rassegna d'Arte 1909, wo Filippo di Pietro auf meine Anregung hin diesen Kopf als Barocci veröffentlichte.

vorkommt: das eine im Prado zu Madrid, das andere in der Ambrosiana zu Mailand, von dem aber außerdem noch eine ganze Reihe kleinerer Repliken, wahrscheinlich Kopien, bekannt sind. Schmarsow datiert dieses Bild 1570. Das ist unmöglich. Denn vergleicht man das Presepio mit der Kreuzabnahme, mit welchem Werke es demnach unmittelbar zusammengehören müßte, so wird man die Unmöglichkeit dieser Datierung einsehen. Selbst auf der Photographie erkennt man deutlich die durchaus verschiedene farbige Behandlung, und die Prüfung des Originals*) bestätigt diesen Eindruck durch seine saftigen, flüssig-kräftigen Farben, die in direktem Gegensatz zu den Farben der Kreuzabnahme stehen und nicht nur der Kreuzabnahme, sondern auch der kurz darauf entstandenen Werke, nämlich des Perdono, der Madonna del Popolo (von 1576—79) und selbst der Grabtragung in Sinigallia (1579—81). Erst in der Madonna del Rosario in Sinigallia (1590—92) wendet er sich jenem neuen farbigen Stile zu, den er dann für die Folgezeit beibehält, der gegenüber dem Stil seiner mittleren Zeit kühl, glatt und glasig, aber doch zugleich flüssig, saftig und leuchtend erscheint und jedenfalls eine ganz ausgeprägte Farbigkeit gegenüber dem Wankelmut seiner mittleren Periode bedeutet. In jene Zeit, nämlich 1597, gehört dann auch das Presepio, das allerdings mit dem sterbenden Christus am Kreuz vom Herzog Francesco Maria II. nach Spanien gesandt wurde. In den Rechnungsbüchern des Herzogs selbst findet sich unter dem Jahre 1597 der Vermerk: „al Barr°p(er) un quadro della Natività di N. S. (Nostro Signore) . . . 272, 44.“ 1598: „Per la copia del Presepio del Barr° a Allessandro . . . 30.“ Dieser Allessandro ist Allessandro Vitale, sein Schüler und Gehilfe, und es ist wohl möglich, daß das Exemplar der Ambrosiana mit dieser Kopie identisch ist. In dieser Zeit begegnen wir auch häufig dem Problem der Darstellung künstlicher Beleuchtung, das auch beim Presepio die Hauptrolle spielt, nämlich in der Einsetzung des Abendmahls (Rom, S. Maria Sopra Minerva) und dem Tempelgang der Maria (Chiesa Nuova, Rom). Im Perdono versucht er schon etwas Ähnliches, aber mit schwachem Erfolg und unzureichenden Mitteln.

Bellori hat sich also offenbar geirrt. Unsere Ansicht wird noch

*) Eigenhändige (?) Wiederholung der Ambrosiana.

bestätigt durch einen von Bombe (a. a. O.) abgedruckten Brief des Meisters an Simonetto Anastagi (vom 2. Oktober 1573), den er ihm als Begleitschreiben zu einer Ruhe auf der Flucht sandte, die sich nach manchen Schicksalen heute in der Galerie des Vatikans befindet. Daraus geht hervor, daß W. Friedländer, dem Schmarsow eine Verwechselung vorwirft, mit seinem Artikel im Künstlerlexikon (Thieme-Becker, Bd. II) recht hatte, daß es nämlich keine Natività, sondern eine Ruhe auf der Flucht war, die Barocci als Geschenk nach Perugia sandte. — Er war damals so sehr mit Arbeiten überhäuft, daß er selbst nicht aus noch ein wußte („che io non so in me stesso") und das Bild in aller Eile malen und sehr früh firnissen mußte, wodurch die Farbe an Josefs rotem Mantel etwas verlief, weswegen er sich bei seinem Freunde entschuldigt. Diese etwas verschmierte Stelle findet sich tatsächlich auf dem Bilde der vatikanischen Galerie. — Von seiner Krankheit ist er noch immer nicht ganz genesen. Denn „la mia mala disposizione la quale mi tormenta sempre" hat auch zu jener Eilfertigkeit mit beigetragen.

Wir werden später auf die Ruhe auf der Flucht zurückkommen. Jetzt aber müssen wir uns einem Werke zuwenden, das als die unmittelbare Fortsetzung der Kreuzabnahme erscheint. Es ist der Cruzifixus mit Johannes und Maria (Nr. 2 Pinak. Urbino), die von Ghisbert van Veen gestochen wurde, leider aber sehr nüchtern und verständnislos. Bellori erwähnt das Bild ohne jede Zeitangabe am Schlusse seiner Biographie, wo er eine ergänzende Aufzählung der noch nicht besprochenen Werke gibt: „Dipinse in oltre due Crocifissi . . l'altro per una cappella del Conte Pietro Bonarelli nella Chiesa del Crocifisso miracoloso d'Urbino: vi sono due Angeli in aria, e a piedi la Virgine e San Giovanni." Und Lazzari (a. a. O.) erwähnt es als im Oratorio di S. Filippo Neri derselben Stadt befindlich. Vielleicht war das ein anderes Exemplar, oder das Bild wurde später in das Oratorium übergeführt. Schmarsow datiert dieses Bild etwa „1555" unmittelbar nach dem ersten römischen Aufenthalt*); meines Erachtens aber gehört die Kreuzigung dem Stil nach ganz unverkennbar in die unmittelbarste Nähe der Kreuzabnahme, ja der Johannes jenes Bildes stellt sich mir dar als eine Kombination aus verschiedenen Motiven des früheren. Auf-

*) Abh. 1909, Zeichnungsstudie Nr. II, p. 28 sagt er: 1560—63 (dort auch abgebildet).

fassung und Prinzip seiner Bewegung entsprechen dem auf der Leiter stehenden Träger. Nimmt man die starke Verkürzung des hl. Bernhard, mit dem übrigens die linke Hand fast genau übereinstimmt, oder die weit ausgebreiteten Arme der einen klagenden Frau und den Kopf des Johannes hinzu, so wird man den Johannes der Kreuzigung folgerichtig entstehen sehen. Vergleicht man zudem die Stellung des Johannes der Kreuzabnahme bis zu den Beinen herab mit der der Maria der Kreuzigung, so wird man auch dort die große Übereinstimmung herausfinden, die durch direkte Beziehung und Ableitung am ehesten erklärt werden kann. Um 1555 wandelt Barocci noch mit Überzeugung in den Bahnen Raffaels, während unser Bild ohne eine gründliche Verarbeitung Correggios gar nicht denkbar ist. In der Kreuzabnahme hat er sich zu einem großartigen Figurenstil durchgerungen, der schon in der Madonna di S. Simone angebahnt wurde, der mit ebensoviel Recht auch als ein Gewandstil bezeichnet werden könnte, denn die Bekleidung spricht bei allen diesen Figuren so stark mit, daß man sie sich gar nicht fortdenken kann, ohne die eigentliche Wirkung gänzlich zu zerstören. Sehr deutlich wird dies gerade auf unserer Kreuzigung, wo die beiden imposanten Gestalten ganz losgelöst, jede für sich zur Geltung kommen. In sorgfältig studiertem, mächtigem Schwunge bauschen sich, vom Winde aufgeblasen, Mantel und Kleid des Johannes, dessen Umriß erst dadurch die Wucht und eindrucksvolle Breite bekommt. Zugleich will uns scheinen, als ob die rauschenden Gewandmotive Unrichtigkeiten der Darstellung verdecken müßten, denn für den Oberkörper ist gar kein Platz mehr, so nahe ist die Schulter an die Hüfte herangerückt. Bei Maria die gleiche Tendenz, nur daß hier das Gewand in breite, ruhige Flächen gebracht ist, als geeignete Unterstützung des Ausdrucks der stilleren, wehmütigeren Trauer gegenüber der heftigen Schmerzäußerung des Johannes. Das Bild in Urbino, nach dem auch der Stich gemacht zu sein scheint, ist entweder schlecht erhalten, oder noch wahrscheinlicher als eine Schulwiederholung anzusehen, denn die malerischen Qualitäten entsprechen durchaus nicht den zeichnerischen. Deshalb ist über den Christus am Kreuz kaum ein Urteil zu fällen, ebenso wie über die beiden, zeichnerisch ganz entzückenden Engelputten, die das Blut in Schalen auffangen. Christus erscheint auffällig klein gegenüber Maria und Johannes, die dadurch

beide etwas Kolossales bekommen. Auf dem Stich ist Christus hart und scharf. Wir werden ihn uns nach Analogie des Christus der Kreuzabnahme vorstellen müssen, doch mit stärkerer Betonung der Muskulatur.

Die Farben haben, wie gesagt, viel von ihrer Frische eingebüßt, doch ist immerhin der schwer goldgelbe Mantel des Johannes und sein violettes Untergewand mit hellen Lichtern noch recht wirksam, ebenso wie der blaue Mantel und das rote Gewand der Maria, welch letzteres einen blaßblutigroten Einschlag hat. Über den landschaftlichen Hintergrund ist auch nicht viel zu sagen, da er ebenfalls sehr verblaßt ist: man sieht herab auf das von Bergen eingeschlossene Jerusalem und erkennt einige Gebäude. Das übrige verschwindet in blauem Dunst, der sich, nach oben zu grauer werdend, um Christus zu einer Glorie aufhellt, in der die beiden Engel schweben.

Aus dem oben erwähnten Briefe an Simonetto Anastagi geht hervor, daß der Meister in dieser Zeit so sehr mit Arbeiten überhäuft war, daß er sich kaum zu helfen wußte. Die Kreuzabnahme hatte seinen Ruf endgültig befestigt und verbreitet, und er bekam Aufträge von allen Seiten. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß er sich schon damals mit Schülern und Gehilfen umgab, die ihm bei der Herstellung seiner Bilder helfen mußten, und denen er wohl die Ausführung von Wiederholungen soweit überließ, daß er sie nur flüchtig zu übergehen brauchte, um ihnen den Stempel einer eigenen Arbeit aufzudrücken. Als eine solche Wiederholung werden wir die Kreuzigung der Pinakothek zu Urbino ansehen können, zumal ein anderes Exemplar, wahrscheinlich das ursprünglich auf Bestellung gemalte, sich in der Chiesa dei Cappucini in Macerata, wie sie mir an Ort und Stelle bezeichnet wurde (nach anderen S. Francesco dei Padri Missionari), auf dem Altar am Ende des rechten Seitenschiffes befindet. Die Kirche ist heute eine Ruine mit ausgeplündertem, früher aber reichem und schönem Innern. Das Bild ist gleichfalls eine Ruine. Gut erhalten ist allein der prachtvoll geschnitzte, mit Säulen und Rundgiebeln stark vorspringende, vergoldete Rahmen, dessen Schönheit und Kostbarkeit auch auf die Kostbarkeit des Bildes schließen läßt, das sicherlich für diesen Altar besonders in Auftrag gegeben wurde und somit als die erstmalige, eigenhändige Ausführung dieser Komposition anzusehen wäre. Um so mehr ist es zu bedauern, daß das Bild so grausam mißhandelt wurde. Man hat

nämlich den Cruzifixus durch einen plastischen, bemalten Holzcruzifixus von grober Arbeit ersetzt und an Stelle der beiden Engelputten hat Niccolo Berettoni, der sich inschriftlich nennt, über den Kreuzarmen zwei große bunte Engel von abscheulicher Wirkung hinzugemalt. Maria und Johannes aber sind von besserer und frischerer Ausführung als auf dem Bilde in Urbino.

Nach Bellori befand sich in dieser Kirche noch ein anderes Bild Baroccis, nämlich: ,,La Virgine concetta glorificata dagli angeli, sotto S. Giovanni Battista, che addita S. Francesco, S. Bonaventura, S. Antonio di Padova.“ Am 5. Juli 1799 wurde die Kirche von den Franzosen in Brand gesteckt und das Bild verbrannte mit. Es war 1605 bestellt und am 29. Oktober 1608 aufgestellt worden. Diese Beschreibung stimmt mit einer sehr beschädigten Concezione zum Teil überein, die sich zwar auch in Macerata, aber in der Chiesa Michelina befindet, wohin sie allerdings möglicherweise übergeführt sein kann. Es ist ein großes Bild in stark vorspringendem, architektonischem Rahmen. Oben schwebt die Madonna auf Wolken, schwärmerisch aufblickend, den rechten Arm ausgestreckt, die linke Hand auf die Brust gelegt. Über ihr eine Glorie und zu beiden Seiten je ein Engel. Unten knien zwei bärtige Heilige zur Maria aufschauend. Der rechte hält ein Schwert, also vielleicht Bonaventura? Die Madonna erlaubt mit den langen Faltenzügen ihrer Gewänder den Anschluß an die Maria der Kreuzigung, die beiden Heiligen erinnern in Typus und Ausführung an den Simon des gleichnamigen Madonnenbildes, so daß die Entstehung vielleicht zwischen 70 und 80 anzusetzen wäre. Dann muß sich aber obengenannte urkundliche Notiz auf ein anderes Bild beziehen.

Nun müssen wir zur Ruhe auf der Flucht zurückkehren, die der Künstler seinem Gastfreund nach Perugia sandte. Dies wird jedoch nur eine eigenhändige Wiederholung gewesen sein. Denn Bellori sagt von der Ruhe auf der Flucht, daß sie für den Herzog Guidobaldo II. gemalt wurde, der sie als Geschenk an die Herzogin von Ferrara sandte. Guidobaldo starb 1574. Da aber das Exemplar für Anastagi schon 1573 abgesandt wurde, so wird Barocci den Auftrag vom Herzog wahrscheinlich schon 1570, gleich nach seiner Rückkehr von Perugia erhalten haben. Das ferraresische Exemplar befand sich später in der Casa Aldobrandini in Rom (die Aldobrandini waren die Erben der Lucrezia

d'Este), wo sie von Antonio Cappellanus 1772 gestochen wurde (tabula osservatur Romae in aedibus Aldobrandini) für Hamiltons Stichsammlung: „Schola italica." Vielleicht ist dies Stück identisch mit dem, das ich im Herbst 1909 im Palazzo Morolin in Venedig sah, wo es zum Verkauf ausstand. Das Stück ist besser als das vatikanische. Es hat die Maße 1,06 : 1,285 m. Eine andere Wiederholung befand sich in der ehemaligen Galérie d'Orléans (gestochen von H. Guttenberg im Galeriewerk von Fontenai). Nach Waagen, Kunstwerke in England, wurde es 1792 für 200 Pfund nach England an die Lady Lucas verkauft. In der Winterausstellung der Königl. Akademie zu London 1904 war eine Ruhe auf der Flucht ausgestellt aus dem Besitz des Earl of Powis, der sie vielleicht von der Lady Lucas erwarb. (Nach F. Knapp Repertor. 1904 „hübsch und leicht gemalt".) Eine entzückend frische, kleine Wiederholung (0,80 : 1,00 m) befindet sich im Atteneo zu Pesaro, vielleicht das schönste Exemplar, das ich gesehen habe. Calzini hält es für übermalt, meint aber zugleich, man könnte hier die Zusammenarbeit von Barocci und Allessandro Vitale erkennen. Beides erscheint mir sehr unwahrscheinlich. Nach dem handschriftlichen Katalog des verstorbenen Direktors Antaldi stammt es aus dem Besitz der Familie Machirelli.

Bellori erzählt: Da die Erfindung sehr gefallen habe, habe Barocci das Bild noch einige Male wiederholt, eines in Gouache lebensgroß, das vom Grafen Antonio Brancaleoni nach seinem Kastell Pieve del Piobbio (Piobbico) gesandt wurde. Nun befindet sich ein lebensgroßes Exemplar (ca. 1,50 : 2,50 m) in der Kathedrale zu Sinigallia auf dem zweiten Altar rechts und zwar mit dem Bildniskopf eines sehr jugendlichen Stifters ganz unten rechts in der Ecke des Bildes, genau in der Art wie das Köpfchen auf dem hl. Sebastian. Aber es ist nicht in Gouache gemalt. In der Publikation der Grosvenor Galery 1821 (Bd. IV Drawing room Nr. 45) ist eine ovale Replik gestochen (1 ft 5¼ in. high 1 ft 10½ in. wide), die von Mister Dalton für den verstorbenen Lord Grosvenor in Italien gekauft wurde. Endlich ist in Perugia eine schlechte Kopie von Benedetto Lutti und in der Galerie der Akademia di S. Lucca in Rom eine kleine veränderte Kopie, die seltsamerweise bisher die meiste Beachtung gefunden hat und allein photographiert worden ist. Im Prado zu Madrid ist gleichfalls eine Kopie. Selbst wenn sich

unsere obigen Identifikationen bewahrheiten sollten, so hätten wir immer noch fünf oder sechs Wiederholungen, ein Beweis für die große Beliebtheit, der sich seinerzeit die Ruhe auf der Flucht erfreut haben muß.

Schmarsow wehrt sich dagegen, das Bild als eine Nachahmung nach Correggio zu bezeichnen. Er will es höchstens „eine Variation über ein Thema von Correggio" nennen. Wir müssen ihm darin beistimmen, jedoch ist gerade das charakteristische Motiv, nämlich das des Wasserschöpfens von Correggios Madonna della Scodella übernommen, wenn er es auch, ebenso wie alles übrige, noch zarter und feiner durchbildet und vor allen Dingen die Bewegung der Glieder klar hervortreten läßt, indem er die üppigen, bauschigen Falten beseitigt und die Gewänder sanft und enge an den Körper anschmiegt, wodurch gerade der abgestreckte rechte Arm vielmehr zur Geltung kommt. Er verändert das Sitzmotiv, bringt klarere Umrisse in das Bild hinein, auch dadurch, daß er das Kind neben die Madonna isoliert auf den Boden setzt und Josef ganz zu einer abschließenden Wirkung zurücktreten läßt. Nichts mehr von den wulstigen, eckigen, hoch aufgebauschten Falten Correggios. Er überträgt die Lieblichkeit, die dieser nur im Gesicht der Madonna zum Ausdruck bringt, auf ihre ganze Gestalt und erreicht dadurch eine neue, ungeahnte Wirkung. Im wesentlichen ist es also doch eine selbständige Schöpfung Baroccis, und so hat er auch eifrige Studien dazu gemacht, die uns zum Teil erhalten sind.

Nr. 1601 der Uffizien, eine braun getuschte, weißgehöhte Federzeichnung, gibt einen ersten Entwurf, der auch schon das Motiv des Schöpfens und die Vereinfachung des Faltenwurfes zeigt — doch ist er noch nicht zur Loslösung der schönen Silhouette vorgeschritten und der große dicke Jesusbub sitzt noch im Schoße der Madonna, die ihr rechtes Bein, weit nach rechts ausgestreckt, flach auf dem Boden ruhen läßt. Sehr interessant ist das Kniestück eines weiblichen Aktes Nr. 11 284 derselben Sammlung. Es ist eine Studie zur Madonna, eine Zeichnung nach dem Modell, dessen individuelle Körperbildung deutlich wiedergegeben ist, und besonders wertvoll, weil sie einen lehrreichen Vergleich mit dem ausgeführten Bilde erlaubt. Der lieblich-feine, etwas süßliche Kopf ist schon vorbereitet; die zarte, sanft geschwellte Umrißlinie ist hier von noch größerem Reiz als auf dem Bilde. Deutlich erkennt man das Bestreben, durch festes Anschmiegen an die

Glieder die Funktionen des Körpers möglichst klar zur Geltung zu bringen. Zugleich wird durch die Gewandung das Plumpe und Weichliche des Modells verdeckt, so daß die endgültige Erscheinung einer idealen Schönheit angenähert wird, die dem frommen Sinn des Künstlers für die Gottesmutter als die einzig würdige erscheinen mochte. Wie zart strafft sich das Gewand zwischen den Brüsten, wie geschickt belebt es die auf der Zeichnung etwas langweilige Hüftgegend! Die Fußstudien sind Studien für die Füße des Kindes, wie sie ausgeführt wurden. Schmarsow sieht in dieser Zeichnung, trotz der deutlich erkennbaren Zugehörigkeit zur Ruhe auf der Flucht, eine Studie zu einer der Tugenden des Kasinos.

Alle erwähnten Exemplare dieses Bildes, wenn auch im großen und ganzen übereinstimmend, zeigen doch immer einige kleine Abweichungen voneinander, nach denen man sie bestimmen könnte. Das kleine Stück der Galleria di S. Lucca ist eine schlechte Kopie aus späterer Zeit, wie Schmarsow richtig bemerkt. Interessant ist es aber deswegen, weil es allein von allen Repliken eine andere Kopfhaltung der Madonna verwendet, und zwar wieder in näherem Anschluß an Correggios Madonna della Scodella. Während sonst alles dasselbe geblieben ist, mit Ausnahme vielleicht einiger Abweichungen in der Landschaft, wendet Maria den Kopf dem Kinde zu nach rechts, wodurch eine nüchterne Richtungsparallele mit dem Oberkörper entsteht. Doch wir wollen noch einige Verschiedenheiten der übrigen Exemplare anmerken, indem wir das Exemplar der Galerie Orléans zugrunde legen: Auf dem Aldobrandini-Stück wird das rechte Bein des Kindes zum Teil vom Knie der Madonna verdeckt, die Haarschnecke am Ohr fehlt und der kleine Finger der rechten Hand ist nicht abgespreizt. Das Berliner Kabinett bewahrt eine Photographie nach einem Exemplar in englischem Privatbesitz (unbekannt wo), auf welchem die Decke des Esels fehlt und das auch in der Landschaft merkliche Verschiedenheiten aufweist.*)

Das Jahrzehnt von 1570—80 und vielleicht noch darüber hinaus müssen wir als die Zeit seiner Madonnenkompositionen und heiligen Familien ansehen, in denen er im Gegensatz zu dem heroischen Stil der Kreuzabnahme gerne lieblich-genrehafte Motive verwendet. Auf

*) Schmarsow (Zeichnungsstudien II, p. 36) reproduziert eine weitere Kopie (aus dem Besitz von Eduard Quaas, Berlin).

der Stigmatisation des hl. Franz — „Das Perdono“ genannt — und auf der Madonna del Popolo, die beide in diese Zeit fallen, ist die Madonna dargestellt als das reife Weib, als die gute, fürsorgende und fürbittende Mutter der Menschheit, auf letzterem Bilde zugleich mit einer Fülle genrehafter Motive und Kinderakte. Hier spricht sich ein ruhiger, gemäßigter, gehaltener Stil aus, dem er aber durch liebenswürdige Naivität und entzückende Einfälle froher Laune seines heiteren Gemütes fast immer den größten Reiz verleiht. Bellori bezeichnet viele dieser Bilder als „scherzi“ und in der Tat: scherzhafte Einfälle und überraschende Szenen des behaglichen häuslichen Lebens verwendet er hier mit besonderer Vorliebe. Die stürmischen, fast exaltierten Bewegungen der Kreuzabnahme gibt er auf, behält aber die Errungenschaften jenes Bildes bei, was Faltenwurf, Körperbildung und Zusammenordnung anbetrifft. Leider sind uns nur wenige seiner heiligen Familien im Bilde erhalten, von denen Lanzi sagt: „che variava mirabilmente“. Doch eine Fülle von Zeichnungen und einige Nachbildungen in Stichen bezeugen, wie eifrig er sich mit dem Problem der Darstellung des Verhältnisses von Mutter und Kind abgegeben hat.

Den Stil der Ruhe auf der Flucht zeigt die schöne Zeichnung Nr. 635 der Albertina (Bleistift, mit Weiß gehöht, auf hellbraunem Papier; Albert. Pub. Bd. XI, Nr. 1283), eine heilige Familie in Landschaft. Maria sitzt vorne erhöht auf einem Felsstück, auf ihrem linken hochgestellten Beine der nackte Jesusknabe, segnend die Hand zum kleinen Johannes ausstreckend, der links unten auf einem Stein anbetend kniet. Maria beugt sich, mit einem zärtlichen Blicke auf ihr Kind, zu ihm herab und legt ihm die rechte Hand auf den Kopf. Im Hintergrunde links oben sitzt Josef, auf den Stab gestützt, im Profil gesehen. In den Wolken tummeln sich fünf Engelputten, von denen einer das Kreuz trägt. Auch diese Zeichnung ist ohne die Einwirkung Correggios nicht möglich, und doch kann man auch hier nicht von Nachahmung sprechen. Die Freiheit des Barock ist mit der Mäßigung der Renaissance verbunden. So kompliziert und ausgetüftelt Stellung und Bewegung der Madonna auch erscheinen mögen, so ist doch gerade diese Zeichnung so eigentümlich fein und weich, so ruhig-vornehm und so abgerundet, daß durch diese Verbindung etwas Neues von eigenstem Reiz entsteht.

Für Antonio Brancaleoni malte er nach Bellori „un altro scherzo“,

das nach der Beschreibung mit der sogenannten Madonna del Gatto übereinstimmt, die uns in drei Exemplaren in London (National-Galerie), in Chantilly und in der Gallerie Corsini zu Rom erhalten ist. Das Bild wurde 1577 von Cornelis Cort gestochen und wird demnach wohl einige Jahre vorher entstanden sein. Die Wiederholungen werden sich auf das laufende Jahrzehnt verteilen. Eine reizende Familienszene, erfüllt von dem Ausdrucke stillen heiteren Mutterglückes! Maria sitzt am Boden mit übereinandergeschlagenen Beinen, das Kind auf dem Schoß, dem sie eben die Brust gereicht hat. Doch im Augenblick gerade wendet es sich ab, um aufmerksam das Spiel des kleinen Johannes zu verfolgen, der sich von der anderen Seite in den Schoß der Maria lehnt, und mit der rechten Hand eine Schwalbe hochhält, nach der eine links vorne auf den Hinterbeinen sitzende Katze beutelustig aufschaut. Rechts oben in der Ecke, den Arm auf ein niedriges Tischchen gestützt und sich vorbeugend, schaut Josef mit stillem Lächeln dem Spiele zu. Die Heiligkeit des Gegenstandes ist ganz vergessen: eine fröhliche Familienszene ist dargestellt, die Heiterkeit und zufriedenes Glück ausstrahlt. Das Stück der Galerie Corsini zeigt anstatt der Fensterecke mit Bank einen Ausblick auf das Meergestade, wie er es in Pesaro beobachten konnte, und der kleine Johannes wendet den Kopf zum Jesuskind hin. Die Änderungen rühren wohl von Barocci selbst her, doch hat er wahrscheinlich die Ausführung Schülerhänden überlassen, zumal die Farbe kühl und glatt erscheint, ganz im Gegensatz zu dem warmen schummerigen Kolorit der beiden anderen Stücke. (Vielleicht wurde es von Ventura Salimbeni im Atelier Baroccis gemalt, denn seine Madonna mit Kind im Pitti steht diesem Bilde in Form und Farbe sehr nahe.) Bei diesen ist die Farbe auf einen leichten zarthellgelben und graubräunlichen Ton abgestimmt, aus dem das Rot des Kleides der Maria und das Blau ihres Mantels nur sehr wenig hervortreten: eine entzückende Harmonie, die jedoch trotz der Weichheit und Zierlichkeit der Gesichter nicht süßlich wirkt. Der Fleischton, besonders der Beine des kleinen Johannes, ist sehr hell, faßt ins Weißliche spielend. Die Fältelung der Gewänder ist ruhig und wohl bedacht: große, breite Flächen wiegen vor. Das Stück der Galerie Corsini zeigt auch in der Zeichnung — besonders am Kopfe des Josef zu beobachten — Härten und spitz wirkende Schärfen, die

unserm Meister gar nicht eigentümlich sind. Die beiden übrigen Exemplare sind fast gleichwertig und wohl beide eigenhändig.

Eine Verbindung zwischen der Madonna del Gatto und der Madonna di S. Simone bedeutet die schon erwähnte Halbfigur einer Maria mit Kind, die in einem Buche liest. In dem Galeriewerk der Eremitage (Labensky 1805) ist sie im Umrißstich wiedergegeben, findet sich aber nicht mehr in dem späteren Katalog. Eine mit Pastell übergangene Aquarellzeichnung dazu in Braun und Rot befindet sich im Louvre (Nr. 2, 847, Photo Braun), die jedoch nicht als Original gelten kann. Sie trägt zweifellos den Charakter einer Kopie, wenn auch einer genauen, die besonders auf der Photographie einen sehr guten Eindruck macht. Die Komposition ist einfach so zu fassen: als die Halbfigur der Madonna di S. Simone, der das Kind der Madonna del Gatto in den Schoß gelegt ist.

An die Ruhe auf der Flucht schließt sich sehr nahe an eine heilige Familie in Chatsworth im Besitze des Herzogs von Devonshire, die wohl ebenfalls eine Ruhe auf der Flucht darstellt. Ich kenne sie nur aus Photographie (Braun 57). Es scheint eine sehr weiche Pinselzeichnung mit breit aufgelegtem Weiß zu sein. Maria, am Boden sitzend, und Josef, rechts dicht neben ihr hockend, schauen beide auf das zwischen ihnen stehende Kind, das von der Mutter gestützt, zu ihr aufblickt. Maria sitzt in derselben Art mit eingezogenen, übereinandergeschlagenen, nach links gelegten Beinen, wie auf der Ruhe auf der Flucht; der Kopf ist zum Kinde hingewendet, wie auf dem Exemplar der Galerie di S. Lucca; die Bewegung des linken Armes dort hat hier der rechte übernommen. Der Unterschied ist, daß alle Figuren eng zu einer Gruppe zusammengeschlossen sind, vielleicht in Erinnerung an raffaelische Kompositionen. Hierher gehört auch ein kleines beschnittenes Blatt der Brera*) zu Mailand, eine leichte Bleistiftzeichnung auf weißem Papier. Maria hockt mit untergeschlagenen Beinen am Boden, das eingewickelte Kind auf dem Schoß, dem der von rechts her heraneilende kleine Johannes etwas reicht. Darüber ist Josef angegeben, liegend, mit starkem Kontrapost, wohl in Erinnerung an Michelangelos liegende Figuren der Medicäergräber: die Bewegung ist die des Tag,

*) Nr. 79, Dono Sambon. Vgl. Mallaguzzi-Valeri, I disegni della Brera Nr. 67, und Schmarsow: Baroccis Zeichnungen II, S. 21.

nur gemildert. Er weist mit der rechten Hand hinter sich nach rechts, wie um auf etwas aufmerksam zu machen. Lanzi sah ,,einen Josef schlafend", den wir nicht mehr nachweisen können; vielleicht ist dies Blatt als eine Studie dazu anzusehen.

Wiederholt noch hat den Meister das Thema der Madonna mit den beiden Knaben Jesus und Johannes beschäftigt. Auf einer schönen Rötelzeichnung der Uffizien (phot. Brogi 1602) stellt er diese Gruppe dar in geschlossener Dreieckskomposition. Maria sitzt im Garten unter einem Laubengang, das Kind an ihrer linken Brust. Der kleine Johannes sitzt links neben ihr, auf den Beschauer blickend, ihn zugleich auf das Jesuskind hinweisend. Dabei reicht sein rechtes Ärmchen über den Körper hinüber, eine Bewegung, die zum erstenmal von Leonardo bei seinem jungen Johannes verwendet wurde. Man wird diese Zeichnung am besten als eine Vorbereitung für die Madonna del Gatto anzusehen haben. Daß Maria dort anders sitzt, wird durch das Hinzutreten des Josef bedingt. Der Kopfputz und der geschlossene Kontur, der auf der Zeichnung nur durch den Arm des kleinen Johannes durchbrochen wird, haben sehr viel Ähnlichkeit. Das Jesuskind hat, abgesehen von der Kopfhaltung, genau dieselben Bewegungsmotive.

An dieser Stelle möchte ich auch eine Zeichnung des Louvre erwähnen, die der Überlieferung nach von Rubens nach einem Florentiner Meister gezeichnet wurde. Es ist Nr. 214 (2,396) der ausgestellten Zeichnungen der Kollektion His de la Salle. Dies Blatt scheint mir selbst durch die Rubenssche Übersetzung hindurch alle Stileigentümlichkeiten unseres Meisters zu zeigen, und zwar eben dieser Zeit, in der die Madonna del Gatto entstand. Rubens weist in vielen Dingen auf Barocci zurück, und so würde diese Nachzeichnung nur eine Bestätigung der Beziehung der beiden Meister zueinander sein. Es ist eine aquarellierte Bleistiftzeichnung mit Weiß gehöht. Ob die Zuschreibung an Rubens irgendwelchen stichhaltigen Grund hat, weiß ich nicht. Für die Rubenssche Kopie spräche, daß Maria etwas zu breit und völlig und die Verhältnisse ihres Gesichtes etwas zu klar für Barocci geraten sind, der sonst mehr das Zierlichfeine liebt. Die Autorschaft Baroccis kann fast mit Gewißheit behauptet werden, jedenfalls aber gibt es niemand, dem man diese Erfindung mit größerer Wahrscheinlichkeit zuschreiben könnte. Es ist eine reizende Familienszene, der

Madonna del Gatto beinahe ebenbürtig. In einem einfachen Gemache, vor einem breit herabfallenden Vorhange, der links zu einem Knoten geschlungen ist (den Knoten finden wir in ähnlicher Art auf mehreren Werken des Meisters) kniet rechts Maria zusammengehockt auf dem Boden, den linken Ellbogen auf einen Schemel gestützt. Mit der Rechten hält sie das Ende einer Decke, auf der links vor ihr in nächster Nähe des Beschauers auf Kissen das nackte Jesuskind liegt, dessen kindlichem Strampeln sie stille zuschaut, ebenso wie der nur in Halbfigur links hinten sichtbare Josef, der sich, mit der Rechten quer über den Körper übergreifend, auf seinen Stab stützt und mit der Linken sinnend durch seinen langen Bart fährt. Hinter dem Christkind kniet der kleine Johannes am Boden mit einem Fähnchen, nur Kopf und Brust sichtbar, mit kindlicher Zärtlichkeit auf seinen Gefährten blickend, um dessen Nacken er sein rechtes Ärmchen geschlungen hat. Die Gruppe der beiden Kinder ist so reizvoll und neckisch, daß sie sofort unsere ganze Aufmerksamkeit gefangen nimmt, zumal auch Maria und Josef uns durch ihre Blicke darauf hinlenken. Ich erinnere mich nicht, jemals das vergnügte kindliche Strampeln so naiv und köstlich und zugleich so lebenswahr dargestellt gesehen zu haben. Das Jesulein hat gerade mit der Hand seinen Fuß erwischt und lacht nun froh über den Erfolg zur Mutter auf, während der kleine Johannes ganz drollig ernsthaft und teilnehmend zusieht. Sein Kopf hat die größte Ähnlichkeit mit dem Kopf des Kindes der Madonna mit dem Buche in Petersburg, wo ebenfalls der Vorhang zu einem Knoten geschlungen ist, ein gewiß recht äußerlicher Anhaltspunkt, der jedoch in seiner gleichen Wiederkehr zu einem Schlusse berechtigt. Der breite Mund, das Stumpfnäschen, die Bildung der Augen, das lockige Haar, das auf der Stirn einen Büschel bildet, alles dies finden wir auch auf den beiden Kinderköpfen der Madonna del Gatto wieder. Damit ist, so scheint uns, die Zurückführung dieser Zeichnung auf Barocci genügend begründet und es ist nicht unwahrscheinlich, daß einmal ein ausgeführtes Gemälde desselben Vorwurfs auftauchen wird. Die ganze Auffassung ist durchaus in Baroccis Sinn.

Nr. 2,848 der Zeichnungen des Louvre, eine braun getuschte mit Weiß gehöhte Federzeichnung auf graublauem Papier, zeigt einen ähnlichen Vorwurf wie die Madonna del Gatto. Das Blatt macht jedoch

keinen ganz echten Eindruck, die Zeichnung ist zu fahrig, zu wenig prägnant, und der Faltenwurf nicht sorgfältig genug. Vielleicht ist es eine Schülerarbeit; sicher aber gehört das Blatt in den Kreis Baroccis. Dargestellt ist die Maria mit den beiden Knaben. Ersichtlich wiederum das Bestreben, die Gruppe pyramidenförmig zusammenzuschließen. Auch hier wieder eine Genreszene: das Spiel mit dem Hunde, ganz ähnlich wie auf der Madonna del Gatto das Spiel mit der Katze. An Stelle des Josef dort hier die hl. Anna in ganzer Figur links vorne, ein schwacher Abglanz Barocciesker Rückenfiguren. Auf der Rückseite ein anderer Entwurf desselben Gegenstandes, sehr ähnlich. Die hl. Anna ist sitzend und im Profil gegeben. Auffällig ist auf beiden die starke Betonung der Halslinie, die durch Drehung und Beugung des Kopfes nach rechts entsteht. Dies hat Barocci öfter beschäftigt und weist uns weiter zu einer sehr schönen Rötelzeichnung der Uffizien (phot. Brogi 1604) ebenfalls Maria mit den beiden Knaben (das Blatt ist beschnitten, der kleine Johannes nur zur Hälfte sichtbar). Wiederum Maria sitzend, die Beine nach links gelegt, wohin auch der Oberkörper gewendet ist, während der Kopf sehr stark nach rechts herübergedreht ist, wodurch wieder der Kopfbeuger des Halses sehr stark hervortritt. Maria hat hier einen fast heroischen Ausdruck — sehr verwunderlich für Barocci, aber ähnlich der oben genannten Federzeichnung des Louvre. Dieser Ausdruck wird noch dadurch verstärkt, daß sie sich gar nicht um das Kind an ihrer Brust bekümmert, einem schon ziemlich großen Knaben, dessen sehr fein gezeichneter, mit wenigen Strichen modellierter Akt sich an Schönheit mit Akten Andrea del Sartos messen kann. Der kleine Johannes ist in einer Haltung gegeben, die im Gegensinn genommen sehr an den Johannes der Madonna in der Laube erinnert. Eine ganz ähnliche Haltung des Jesuskindes zeigt Nr. 11 447 der Uffizien, ebenfalls eine Madonna mit den beiden Knaben (auf der Außenseite eines vom Juni 1565 datierten Briefes des Giov. Batta. Sarici). Auf der flüchtigen Federskizze (phot. Brogi 1605) hat Maria beide Kinder auf dem Schoß und Jesus tätschelt dem kleinen Johannes die Wange. Darunter noch ein paar Einzelstudien zu Kindern. Auf Nr. 1419 (phot. Braun 460) sind die drei Personen so angeordnet, daß ihre Köpfe fast genau in einer Reihe übereinander erscheinen. Johannes sitzt vorne vor der Madonna am Boden und Jesus greift mit

beiden Händen zu ihm herunter. Maria hält das Kind mit seitlich vorgebeugtem Oberkörper. Das Blatt ist links beschnitten, wo ganz blaß noch wieder ein anderer Entwurf des gleichen Gegenstandes sichtbar wird. Hierzu gehört auch die Bleistiftzeichnung Nr. 11 453 und die Federzeichnung Nr. 11 455. Auf der Federskizze Nr. 11 456, einer Madonna mit Kind, tritt wieder die Halslinie stark hervor. Der Madonna del Gatto wieder näher stehend ist die Bleistiftzeichnung Nr. 11 463, wiederum eine Maria mit den beiden Knaben. Nr. 11 462 zeigt zwei Kinder im Spiel mit einem Hund, wobei wir wieder an die Federzeichnung des Louvre denken. Auf Nr. 11 458 sehen wir wieder die Madonna mit den beiden Knaben. Im Gegensinn ähnelt dieses Blatt sehr der Madonna in der Laube, doch bringt der Künstler auch hier wieder neue Motive. Die Federzeichnung Nr. 1414 (phot. Brogi 1600) gibt uns gleich fünf verschiedene Studien, von denen die drei rechts mit Brogi 1606 zusammenzugehören scheinen, einer Madonna mit dem Kinde platt auf dem Schoße liegend, die ihrerseits zu Nr. 11466 hinüberleitet, wo in ganz flüchtiger Federzeichnung eine Maria mit Kind dargestellt ist, die sich der Madonna auf Wolken des eigenhändigen Stiches nähert.

Die Gruppe links unten auf Nr. 1414 führt uns wieder auf neue Wege. Barocci geht auf das Gebiet der häuslichen Pflege und Erziehung des Kindes über, und auch da zeigt er uns wieder eine Fülle reizender Einfälle. Maria, eine jugendlich schlanke Gestalt, mit wenigen Strichen sicher hingesetzt, hält das eingeschlafene oder müde Kind auf dem Arm, das sich an ihren Busen lehnt. Mit der Linken bereitet sie dem Kinde das Bettchen in der Wiege. Rechts vorne an einem Tische ist eine Magd vielleicht mit Wäsche beschäftigt. Auf Nr. 11 445, einer lavierten Federzeichnung, die Schmarsow als eine Verlobung der hl. Katharina deutet, sehen wir, wie das Kind zu essen und zu trinken bekommt, eine Szene, die bisher gewiß niemand darzustellen gewagt hatte. Maria sitzt in Seitenansicht nach rechts hinter einem niederen Tischchen, auf dem ein Teller steht. Mit dem rechten, gerade nach unten vorne ausgestreckten Arm, der eine starke Tiefenvorstellung auslöst, scheint sie auf diesem Teller etwas zurecht zu machen für das auf ihrem Schoße sitzende Kind, dem eine rechts nur zur Hälfte sichtbare, stehende oder kniende Magd mit der linken Hand das Näschen

putzt(!) oder den Mund abwischt, während sie zugleich mit der rechten von einer hinter ihr stehenden Dienerin ein Trinkgefäß in Empfang nimmt. Eigenartig und bemerkenswert ist auf dieser flüchtigen Skizze neben dem vom Standpunkt der Heiligkeit sehr trivialen Vorgang die Komposition. Bisher sahen wir, daß Barocci in seinen Madonnen und heiligen Familien auf geschlossenen Kontur und Abrundung des Umrisses ausging. Hier plötzlich ein ganz anderes Prinzip. Die Führung des Auges erfolgt in einer lebhaften Zickzackbewegung und offenbar hat der Künstler dieses scharfe Auf und Ab im Gegensatz zu seiner üblichen Art selbst als etwas Neues und Reizvolles empfunden, und so finden wir auf Nr. 1420 (Braun 457), einer getuschten Federzeichnung, die denselben Gegenstand behandelt, wieder eine ganz ähnliche Komposition. Die Personen sind dieselben, aber in verschiedener Gruppierung. Vorne rechts in der Ecke, den Blick aufnehmend, hockt in linker Seitenansicht eine Magd mit einem Suppentopf auf ihren Knien, in dem sie rührt. Gleich links neben ihr sitzt Maria in Vorderansicht etwas zurückgeschoben, und zwar wieder hinter einem Tischchen, das auch hier wesentlich zur Tiefenwirkung beiträgt. Das Kind steht vor ihr, von ihr gestützt und stellt den rechten Fuß auf das Tischchen. Maria dreht sich halb nach links herum, und erhebt die rechte Hand, um einen Teller in Empfang zu nehmen, den ihr eine hinter ihr stehende Magd mit der rechten Hand reicht. Diese beugt sich zu diesem Zwecke vor, greift aber gleichzeitig mit dem weit abgestreckten linken Arm zurück nach einer auf einem Schranke stehenden Flasche. Diese ganze Figur in ihrer Schrägstellung trägt, besonders durch den abgestreckten linken Arm, sehr zur Tiefenwirkung bei. Eine diagonale Anordnung von rechts unten nach links oben und dann von links unten nach rechts oben — also wieder ein Zickzack — mit einer sehr entschiedenen Tiefenabsicht ist nicht zu verkennen. Diese Zeichnung überrascht durch die Unmittelbarkeit, mit der die Idee zum Ausdruck gebracht ist und die Bewegungen festgehalten sind, auch hier nur mit ein paar sicheren Strichen und einer breiten flüchtigen Schattierung, die nur die großen Gegensätze hervorhebt, Einzelheiten aber übergeht.

Die gleichen Personen, wiederum in einer neuen Zusammenordnung, zeigt die allerdings sehr flüchtige Federskizze Nr. 11 465. Rechts steht eine Magd hinter einem Tische, Suppe anrührend. In der Mitte,

diesmal etwas mehr vorn, sitzt Maria mit dem Kind. Sie sieht nach rechts hinüber, greift aber mit der rechten Hand nach links, wahrscheinlich um der links hinten nur eben angedeuteten Magd ein Gerät abzunehmen. Auf Nr. 11 467 bekommt das Kind zu trinken. Maria sitzt links am Boden und hält das in ihren Schoß gelehnte Kind, dem eine rechts stehende vorgebeugte Magd eine Schale an den Mund hält.

Leider scheinen diese amüsanten und geistreichen Skizzen aus dem täglichen Leben der heiligen Familie, die in ihrer unbefangenen Naturalistik der Auffassung in dieser Zeit für Italien — und nicht nur für Italien — etwas ganz Neues und Ungewohntes bedeuten, für die größere Ausführung im Bilde kaum Verwertung gefunden zu haben. Jedenfalls ist uns nichts davon bekannt. Vielleicht würden sie auch Anstoß erregt haben in dieser Zeit der erneuten Strenggläubigkeit und des religiösen Fanatismus, der in der Inquisition den schärfsten Ausdruck seiner Unduldsamkeit fand. Die naive Profanierung der heiligen Geschichten findet nur in den holländischen Sittenbildern des 17. Jahrhunderts eine Analogie. Man denkt an Rembrandt, der ähnliche Vorwürfe, nur mit ganz anderen Mitteln, zur Darstellung bringt.

Ein Bild, das auch in diesen Zusammenhang hinein gehört, ist uns wenigstens durch einen Stich der Angelica Kauffmann erhalten mit der ausdrücklichen Unterschrift: Baroccio pinx. Es ist eine reizende Rast auf der Flucht, die auch das Motiv der Fütterung des Kindes verwertet. Ein Kniestück. Rechts steht Maria mit dem eingewickelten Kinde auf dem linken Arm, vor ihr links unten in der Ecke ein geflügelter Engel in halber Rückansicht mit einer Schüssel, aus der Maria mit einem Löffel schöpft, um dem Kinde zu essen zu geben. Links hinten Josef, die Rechte auf den Stab gestützt, in der Linken zwei Kirschen, die er nachdenklich betrachtet. Als Hintergrund eine flüchtig angedeutete Waldlandschaft. Die Künstlerin hat sich in diesem Stiche offenbar der lockeren, geistreichen Stechart Baroccis angeschlossen, wie er sie besonders in dem großen Stich der Verkündigung ausgebildet hat. Das Bild selbst scheint verschollen.

Dagegen ist uns in der Madonna mit der Wiege des Palazzo Albani zu Urbino wenigstens eine dieser Genredarstellungen im Bilde erhalten. Baldinucci erwähnt das Bild ganz am Ende seiner Biographie, wo er Zusätze zu Bellori gibt, was jedoch nicht als Beweis

für die späte Entstehung angesehen werden darf, denn es gehört im Anschluß an die gerade besprochenen Werke in diese Zeit zwischen 1570 und 1580. Das Bild scheint nicht unvollendet zu sein, wie Baldinucci angibt, sondern wir werden darin wahrscheinlich die Vorbereitung der endgültigen Ausführung und diese selbst vielleicht in dem Bilde gleichen Gegenstandes der Eremitage Nr. 129 zu sehen haben, das schon von Waagen erwähnt wird als: „Maria im Begriff, ihr schlafendes Kind in die Wiege zu legen. Hübsch und wahr im Motiv, doch schwach in der Farbe." Diese letzte Angabe „schwach in der Farbe" und der Umstand, daß über Maria drei Engelköpfe schweben und Josef in einem Buche liest, wie der Katalog von 1891 besagt, läßt jedoch darauf schließen, daß wir auch in diesem Stücke noch nicht das Original zu sehen haben, das demnach vorläufig als verschollen gelten muß. Dafür sprechen auch die Maße 0,36 : 0,47 m, während das urbinatische Exemplar 0,70 : 1,00 m mißt. Der Karton in derselben Größe, Bleistift mit Weiß gehöht, hängt ebenfalls im Palazzo Albani. Das Bild selbst ist nachgedunkelt und teilweise ruiniert, die Hauptgruppe aber gut erhalten.

In einem einfachen Zimmer sitzt Maria mit dem eingeschlafenen Kinde auf dem Schoß. Vor ihr links steht eine Wiege, von der sie mit der rechten Hand eine Decke abnimmt. Links in der Wand ein Fenster, rechts Durchblick in ein anderes Zimmer, wo Josef arbeitend oder lesend am Tische sitzt. (Petersburg: Josef sitzt lesend in einer Fensternische.) Eine andere Gestalt ist am Boden erkennbar, vielleicht mit Aufwischen beschäftigt? (fehlt auf dem Petersburger Bild). Durch die Tür dieses Zimmers blickt man ins Freie auf die Fassade und die Kuppel des Domes von Urbino. Das Kind ist sehr ähnlich dem der linken Gruppe der Zeichnung 1414 der Uffizien. Im Gegensinn lehnt es fast genau so Kopf und Hand an den Busen der Mutter. Dort ist ja auch die Wiege angedeutet, die hier als entschiedene Tiefenanregung wirkt. Die Farbe ist weich und zurückhaltend, nicht übermäßig hell und mit fließenden Lichtern der Gewänder. Man möchte sich bei diesem Bilde an Dürers Dresdener Madonna mit den aufwischenden Engeln erinnern*).

---

*) Vergleiche die heilige Familie von Rembrandt (Kassel Nr. 240). Mutter und Kind (schreiend) an der Wiege, ein Feuer brennt! Daneben Suppentopf und Katze. Rechts arbeitet Josef. (Auch die Münchener heilige Familie (Nr. 324) kann zum Vergleich dienen.)

Die Zeichnung Nr. 1397 (schwarze Kreide mit Weiß gehöht) beweist die Herkunft der Madonna mit der Wiege von den besprochenen häuslichen Szenen. Die Maria ist genau dieselbe, nur greift sie mit der rechten Hand ein Trinkgefäß und hält in der linken, mit der sie zugleich das Kind stützt, einen Teller. Das Kind ist natürlich verändert, da es ja wachend dargestellt ist und zu essen bekommen soll. An Intimität übertrifft diese Szene eigentlich alle anderen: nur die Mutter mit ihrem Kind, dem sie ihre ganze Fürsorge widmet.

Schwer einzuordnen ist die wohl ursprünglich echte, aber nachträglich von fremder Hand mit Kohle und schwarzer Kreide scharf nachgearbeitete Rötelzeichnung einer Verlobung der hl. Katharina, Nr. 112 der Sammlung Ny-Karlsberg in Kopenhagen. Die Typen sind viel zu spitz für Barocci und seinen Faltenstil vermissen wir gänzlich. Ähnlich schwer ist nach dem Schabkunstblatt das Halbfigurenbild der hl. Familie zu beurteilen, das S. Smith 1704 aus der Sammlung du Bois Londini als Werk Baroccis geschabt hat. Vielleicht hat der Künstler die originale Wirkung zu seinen Zwecken wesentlich verändert. Jedenfalls stimmen die Typen und vor allem der Faltenwurf nicht mit den uns bekannten Werken Baroccis überein. Am ehesten gingen noch die Kinderköpfe. De Heinecken (Dictionaire) kennt zwei verschiedene Abdrücke dieses Blattes und zwar unterscheiden sie sich durch die verschiedene Länge des Zeigefingers der linken Hand des Christkindes. Erst vor dem wiederaufgefundenen Original ließe sich die Frage der Zuschreibung entscheiden. Nach dem Schabkunstblatt scheint das Stück eher in die Gegend des Carlo Maratta zu gehören.

Jenes früher so viel gerühmte, durch Stiche und Aquatinta stets von neuem verbreitete Bildchen der Hagar und Ismael der Dresdener Galerie (Nr. 107) kann dem kritischen Betrachter nicht mehr als ein Original Baroccis gelten. Als ein solches sieht es zwar noch Schmarsow an und setzt es in die letzte Zeit seines Lebens, indem er es mit der unvollendet hinterlassenen Himmelfahrt des Palazzo Albani in Urbino zusammenstellt, zu der sich in der Dresdener Galerie eine kleinere Vorbereitung findet. Unseres Erachtens gehört das recht mäßige Bildchen, das in keinem Teile weder die Zeichnung noch die Pinselführung und Farbe unseres Meisters zeigt, zusammen mit jener späteren Wiederholung der Ruhe auf der Flucht der Galleria

di S. Lucca. Das Bild, das übrigens mit Schmarsow eher als eine Madonna mit Kind zu bezeichnen ist, stellt eine Verschmelzung dieser Ruhe auf der Flucht mit der Neapeler Zingarella Correggios dar. Nach Schmarsows Ansicht soll das Bild kurz vor dem Tode des Meisters entstanden sein. Man vergegenwärtige sich aber das Abendmahl in Urbino, die Austeilung des Sakraments in Rom, die Grablegung in Bologna und die Himmelfahrt! Diesen seinen letzten Werken gegenüber wäre das Bildchen der Hagar und Ismael eine gar zu kümmerliche Leistung, die auch „als Nachklang jenes Jahrzehntes lieblicher Kinderstücke und heiliger Familien" nicht erklärt werden kann, denn von dem Reize jener Stücke ist hier nichts zu verspüren. Ein mir nur durch den Stich des O. Scotnikoff bekanntes Bild der Sammlung Stroganoff zu Petersburg erregt ähnliche Zweifel an seiner Echtheit. Waagen (Eremitage) erwähnte es als: „Die Flucht nach Ägypten. Gesucht wiewohl gefällig in der Erfindung und bunt in der Färbung. Ein kleines Bild." Diese „Madonna im Grünen" wie man sie nennen könnte, hält sich noch enger an Correggios Zingarella und zeigt sowohl im Typus der Madonna als auch im Faltenwurf nichts Baroccieskes. Ganz in seinem Sinne wären allerdings die beiden Kaninchen — zwar auch von der Zingarella übernommen — denn auf solche Scherze war er sehr erpicht. Viel läßt sich ja nach dem Stich nicht sagen. Waagen meint: „Bunte Färbung!" Das spräche vielleicht für die helleren Töne seiner Jugend. Der Akt des Kindes scheint recht gut zu sein, doch ist immerhin eine Nachahmung eines unbedeutenden Meisters das Wahrscheinlichste.

RÜCKBLICK UND AUSBLICK

Wir haben die Entwickelung unseres Meisters von seiner frühesten Jugend bis zu seinem reifen Mannesalter verfolgt. Wir wiesen auf die noch ungelösten Schwierigkeiten hin, die sich bei dem Versuch der sicheren Festsetzung seines Geburtsdatums ergaben, sowie auf die vorläufige Zweckmäßigkeit, seine Geburt 1535 anzusetzen, wodurch die lange unausgefüllte Zeit seiner ersten Jugend beträchtlich eingeschränkt würde. Wir sahen, wie der jugendliche Künstler mit allen Kunstströmungen des damaligen Italiens bekannt wurde, zuerst durch seinen Lehrer Battista Franco, dann durch eigene Studien in Pesaro und Rom, wie ihm zuerst Raffael als das erstrebenswerte Ideal erschien, wie seine farbige Entwickelung auch von Giulio Romano und Andrea del Sarto beeinflußt wurde, wie er sich schließlich mit Eifer und Leidenschaft den Venezianern und dann endgültig Correggio zuwandte, von dem er die nachhaltigsten und fruchtbarsten Anregungen erfuhr. Seine kräftige Eigenart verhinderte ihn zum Glück stets daran, sich seinen Vorbildern bedingungslos hinzugeben. Er bleibt er selbst, er schafft sich seinen eigenen bestimmt ausgeprägten Stil, der mit seinen Vorzügen und Mängeln — mehr aber durch seine Vorzüge — auf Mitwelt und Nachfahren aller Kunstländer des Abendlandes stark eingewirkt hat. Wir erwähnten Rubens und Rembrandt, wir fanden Beziehungen zu den holländischen Kleinmeistern. Wir hätten auch auf die Flamen und Deutschen des ausgehenden 16. Jahrhunderts hinweisen können, z. B. auf Spranger. Im Kölner Museum ist in eine Landschaft, die der Schule Breughels *) zugeschrieben wird, die Gruppe des vorläufig nur im Stich bekannten Noli me tangere **) hineingesetzt, und im Bonner Museum hängt als Nr. 186 eine niederländische hl. Familie, die die allerdeutlichste Einwirkung unseres Meisters erkennen läßt.

So geht von dem weltentlegenen Urbino, dessen klare, reine und herbe Bergluft zur Hervorbringung kraftvoller künstlerischer Existenzen

---

*) Nr. 598 jetzt Jodocus Momper II genannt.

**) Abweichend von dem Münchner Bild. Bei Schmarsow (Baroccis Zeichnungen II p. 42) abgebildet.

besonders geeignet erscheint, zum zweitenmal eine Kunstrichtung aus, die sich über die Welt verbreitet. Nicht so stark zwar als die erste, die sich an den Namen Raffaels knüpft, doch bodenständig und selbstbewußt, in ihrer einmal erreichten Größe nicht mehr den Schwankungen des Zeitgeistes unterworfen, dessen Einflüssen sie nur in ihren Anfängen Rechnung trägt. Und begehrt und geschätzt in aller Welt, soweit es feinsinnige Kunstkenner und -förderer gab! Nicht nur die Orte seiner nächsten Umgebung wie Pesaro, Perugia, Arrezzo, auch Florenz, Rom, Ravenna, Lucca, Genua und darüber hinaus Madrid, Düsseldorf und Wien bestellen Werke von seiner Hand, ja mehrere große Mäcene, wie der Herzog von Toskana, der König von Spanien und der Kaiser von Deutschland suchen ihn — allerdings vergebens — dauernd an ihren Hof zu fesseln. Und wenn heute noch die meisten achtlos oder gar achselzuckend an seinen Werken vorübergehen, da sie, von einer allgemeinen abweisenden Zeitströmung beeinflußt, in ihnen nur die Mängel sehen und für das Gute in ihnen gar keine Augen haben, so wird unsere schnelläufige Zeit gewiß auch darin bald einen Wandel schaffen, und sie werden staunen über das Maß von Schönheit, reiner, lieblicher, liebenswürdiger Schönheit, die ihnen aus den Werken dieses bisher wenig Beachteten entgegenstrahlt. Es gab schon einmal um die Wende des 18. Jahrhunderts eine Zeit, die für Federigo Barocci nicht genug Worte des Lobes und der Bewunderung finden konnte und die ihn in langen, überschwenglichen Tiraden verherrlichte. Von solcher Überschätzung sollen wir uns frei halten; aber dem Guten und Schönen in seinen Werken sollen wir Gerechtigkeit widerfahren lassen. Denn immer, wenn die Idee des Schönen in einem Menschengeiste die Ahnung ihrer unfaßbaren Wunder weckt, besteht für die Menschheit die Pflicht, selbst diesen, wenn auch nur kleinen Teil des unerreichbaren Ganzen sorgfältig zu hegen und zu pflegen, damit wir vorbereitet werden für die — vielleicht einmal mögliche — Offenbarung der reinen Idee der Schönheit.

ZUSÄTZE, DOKUMENTE UND ZEICHNUNGS-KATALOGE

I. Die Landschaft.

In der Landschaft nimmt Barocci eine sehr fortschrittliche Stellung ein. Zwar verwendet er sie nie rein für sich, sondern immer nur als Hintergrund für figürliche Darstellungen; und selbst dann tritt sie so wenig hervor, daß es einer besonderen Aufmerksamkeit bedarf, um ihr gerecht zu werden. Sie nimmt natürlich an der allgemeinen Stilentwickelung des Meisters teil, ist jedoch Einflüssen weniger zugänglich, als die Darstellung des Figürlichen. Auf dem Sebastian von 1559, wo sie eigentlich zum erstenmal auftritt, ist der Baum nichts weiter als eine Kulisse, die der Heilige braucht, um daran festgebunden zu werden. Von der Baumkrone sind nur ein paar Zweige angedeutet, die auch keine weitere Bedeutung haben, als Träger der Wolken zu sein, auf denen die Madonna sitzt. Links ist eine Felskulisse, rechts aber ein Ausblick ins Weite, der jetzt wegen der Nachdunkelung kaum zu erkennen ist, früher aber wohl mehr zur Wirkung kam.

Die Landschaft der Madonna mit dem hl. Johannes verrät deutliches Naturstudium und zwar nach Motiven seiner nächsten Heimat. Doch gibt er kein einheitlich erfaßtes Landschaftsbild, vielmehr komponiert er eine Landschaft um der phantastischen Wirkung willen, die er durch lebhafte Beleuchtungskontraste noch steigert. Auf der Madonna di S. Simone sehen wir schon eher einen wirklichen Landschaftsausschnitt: im Vordergrunde Haus und Baum und weiterhin ein Ausblick in eine Flußebene, die in Duft verschwimmt. Auf der Kreuzabnahme tritt die Landschaft ganz zurück. Man erkennt nur links ein Stück Abhang mit einem blätterlosen Bäumchen und rechts ganz undeutlich die Dächer Jerusalems. Die Landschaft der Kreuzigung mit Maria und Johannes ist leider so verdorben, daß sie kaum eine Beurteilung zuläßt, doch war sie keinesfalls ein reiner Naturausschnitt. Die Ruhe auf der Flucht gibt zwischen einer Baum- und Felskulisse hindurch einen Ausblick in ein Tal mit

Häusern, Bäumen und in der Ferne aufsteigenden Bergen, alles vereinigt durch eine sehr duftig gemalte Atmosphäre, deren Wirkung der Künstler von nun an nie mehr außer Betracht läßt. Goldgelber Dunst liegt über seinen Tälern; manchmal auch graue, feuchte Regenschwere. Das Abendrot wogt in weichen Wolken, oder der Sturm peitscht sie zerfetzt dahin, wie auf dem Bilde der hl. Michelina im Vatikan. Nicht selten auch zeigt er uns die Meeresküste mit dem Schimmer des durch die Wolken hervorbrechenden Lichtes auf der Wasserfläche und dem feuchten Dunst, der das Gestade verhüllt. Sehr gerne verwendet er irgendeinen Blick auf seine Heimatstadt Urbino und besonders häufig zeigt er uns die Ecke des herzoglichen Palastes, das Symbol der Größe der Stadt; so auf der Grabtragung in Sinigallia. Zwischen zwei Felskulissen hindurch fällt der Blick auf die beiden spitzhaubigen Türme mit den dazwischen eingespannten Loggien. Ähnlich auf der Verkündigung, dem Noli me tangere und dem Besuche Elisabeths bei Maria. Auf der Madonna del Rosario gibt er einen besonders weit reichenden Ausblick auf eine Stadt im Vordergrunde und ein sich weithin schlängelndes Flußtal mit langgezogenen Bergketten als Abschluß, eine Landschaft, die der Künstler von den Küstenhügeln in der Nähe Pesaros aus gesehen haben, und die ihm von seinen Besuchen in der Villa Imperiale geläufig sein mochte. Leider ist auf fast allen seinen Bildern die Landschaft sehr nachgedunkelt, so daß Genuß und Würdigung gleich schwierig sind. Verhältnismäßig gut erhalten ist die Landschaft des Noli me tangere in München, wo er Urbino im Morgengrauen darstellt mit vorzüglich festgehaltener Stimmung.

Das von Egidio Calzini veröffentlichte Inventar (Rass. Bibl. dell' arte it. I. p. 104) von Baroccis Atelier, das von Schmarsow in seiner Studie über die Zeichnungen (I, S. 36) in Übersetzung abgedruckt wurde, belehrt uns darüber, daß der Künstler sehr eifrig Landschaftsstudien nach der Natur gemacht hat und zwar in allen möglichen Techniken. Leider ist uns davon nur sehr wenig erhalten. Immerhin gibt uns ein Blatt der Albertina und eines des Louvre wenigstens einen Begriff von der dabei angewandten Technik, und wir sind überrascht über die Freiheit, mit der diese Landschaftsblätter aufgefaßt sind. Beide sind sie Pinselzeichnungen von Baumgruppen, außerordentlich flott, leicht

und tupfig hingesetzt und nur den Gesamteindruck wiedergebend. Es sind entweder Schwarzweiß-Zeichnungen oder aber mit ganz wenigen Farben angelegt, indem mehr Wert auf die Erscheinung des Gegenstandes in Licht und Luft als auf die Farbigkeit gelegt ist.

Daß die Landschaften Baroccis großen Einfluß auf die Entwickelung der landschaftlichen Darstellung gehabt haben, ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil sie so sehr zurücktreten in seinen Bildern. Jedenfalls aber sind sie für seine Zeit und besonders für Italien sehr fortgeschritten, zum mindesten, was das Ausdrucksvermögen für Licht- und Luftstimmungen und die Beobachtungen der Wirkungen der Atmosphäre auf die Gegenstände anbetrifft. Von Andrea del Sarto ausgehend (Judith) übernimmt er den starken Stimmungsgehalt der giorgionesken und tizianischen Landschaft, allerdings ohne ihre leuchtende Farbigkeit zu erreichen. Zuerst komponiert er seine Landschaften noch und auch späterhin ist er durch die Bedürfnisse der figürlichen Darstellung gezwungen, seine Landschaftsbilder anzupassen; aber dann gibt er doch schon in Einzelheiten getreue Ausschnitte der Natur. Im Vergleich zu den akademischen Bildern eines Paul Bril oder den phantastischen Zusammenstellungen eines de Momper und der übrigen Niederländer jener Zeit, nimmt Barocci eine ganz besondere Stellung ein. Seine Landschaften sind manchmal so ganz auf einen Ton abgestimmt, wie es van Goyen liebt, doch sind sie noch viel flockiger und tupfiger. Vielleicht haben sie etwas gemein mit der flüchtigen, geistreichen, andeutenden Art des Salvator Rosa, doch nur äußerlich in der Technik. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts haben Barocci gegenüber etwas Festes und Geschlossenes, während bei ihm alles mit virtuos leichtem Pinselstrich nicht eigentlich ausgeführt, sondern — auch im Gemälde — nur skizziert ist.

2. Die Radierungen.

Das radierte und gestochene Werk Baroccis ist sehr wenig umfangreich. Es sind im ganzen nur vier Blätter: Die Verkündigung (B, I.), die Madonna auf Wolken (B, II.), die Stigmatisation des hl. Franz in Landschaft (B, III.) und das Perdono (B, IV.), die aber für die Entwickelung der Radierung von größter Bedeutung gewesen sind. Schmar-

sow versucht (Abhandlung S. 163) eine chronologische Entwickelung in diesen vier Blättern nachzuweisen. Datiert ist nur das Perdono und zwar 1581. Die Madonna auf Wolken hat Agostino Carracci 1582 kopiert, also wird sie mindestens auch schon 1581 entstanden sein, vielleicht schon früher. Die Verkündigung wurde von 1582 bis 1584 gemalt*), so daß die Radierung aller Wahrscheinlichkeit nach 1584 oder 1585 zu datieren wäre. Für den hl. Franz in Landschaft aber fehlt jeglicher bestimmter Anhalt. Bei einem Vergleich der Blätter wird sofort die Zusammengehörigkeit des Perdono und der Verkündigung auffallen der Technik nach, die in beiden Fällen das Gemälde möglichst getreu und wirkungsvoll in bezug auf Lichteffekte wiederzugeben sucht. Man wird auch nicht verkennen, daß die Verkündigung eine reifere, freiere Beherrschung der technischen Mittel aufweist als das Perdono, so daß sich dabei keine Schwierigkeiten ergeben. Anders steht es aber mit den beiden übrigen Blättern, wenn man nicht mit Schmarsow in der Madonna auf Wolken die einfachste und früheste Leistung sehen will. Die Madonna auf Wolken zeugt von einer reiferen, sicheren und vor allen Dingen freieren Beherrschung der Technik als das Perdono und setzt viel eher eine gründliche Schulung und Übung voraus als jenes noch sehr sorgsam, sauber und behutsam gearbeitete Blatt. Das Gemälde des Perdono war 1576 schon vollendet (Dokument), 1581 erschien die Radierung danach. In diese fünf Jahre können wir vielleicht die ersten Versuche des Meisters mit der Radiernadel und dem Grabstichel setzen, und zugleich auch die weitere Ausbildung, die ihn dann befähigte, das große Blatt des Perdono mit technisch schon sehr großem Raffinement herzustellen; als ein Capriccio, ein Ausfluß guter Stunden mag dann die radierte Skizze der Madonna auf Wolken entstanden sein, nach dem Perdono, denn es ist wohl möglich, daß dieses Blatt schon einige Zeit vor der Herausgabe vollendet war. Es ist aber wohl gar nicht angängig, die Madonna auf Wolken mit der etwa 14 Jahre zurückliegenden Madonna di S. Simone zusammenzubringen, was Schmarsow wegen der Ähnlichkeit der beiden Madonnen versucht hat, denn die Madonna auf Wolken ist nach einem bisher als verschollen geltenden Gemälde des Meisters gearbeitet, das die

---

*) Vergl. Dokument S. 79.

Madonna auf Wolken mit den Heiligen Johannes und Franziskus darstellt, das sich jetzt in Lentate*) (Provinz Mailand) befinden soll und wozu sich eine ausführliche Skizze im British Museum erhalten hat. Die Madonna des oberen Teiles stimmt genau mit der Radierung überein. Ich habe die Jahreszahl des Stiches von Agostino Carracci nicht nachprüfen können, doch möchte ich fast annehmen, daß ein Irrtum unterlaufen wäre und man statt 1582 1592 lesen müsse, denn in diese Zeit, zusammen mit der Madonna del Rosario, würde sich das Bild am zwanglosesten einordnen lassen. Dann könnten wir auch die Radierung danach wesentlich später setzen und mit dem hl. Franz in Landschaft — doch dem fortgeschrittensten Blatt — zusammenstellen. Die Punktiermanier ist auf der Madonna auf Wolken zur weitgehendsten Anwendung gebracht, was doch wohl als Beweis für die reifere Technik anzusehen ist.

In dem hl. Franz in Landschaft, den wir mit Schmarsow vielleicht für das späteste Blatt halten, sieht dieser nur eine für die Radierung gedachte und erdachte Komposition. Nun läßt sich aber nicht abstreiten, daß der hl. Franz im Gegensinn sehr genau nach dem des Perdono kopiert ist. Dann wäre immerhin das Neue noch das Hineinsetzen in die landschaftliche Umgebung. Aber selbst dafür gibt es ein als Gemälde ausgeführtes Vorbild im Museum zu Fossombrone. Es ist zwar nur eine Temperaskizze, zu der sich die Ausführung noch nicht wiedergefunden hat; sie beweist aber doch, daß den Künstler die Verbindung dieses hl. Franz mit der Landschaft nicht nur für die Radierung interessierte. Die Skizze ist im Gegensinn zur Radierung, also im gleichen Sinn wie das Perdono. Der Heilige ist mehr auf die rechte Seite geschoben als auf der Radierung, und an Stelle des Ausblicks auf die Gebäudegruppe öffnet sich ein Flußtal.

Übrigens spielt die Frage der Datierung bei diesen vier Blättern kaum eine Rolle, da das Verständnis dadurch kaum gefördert wird. Wenn man mit ziemlicher Sicherheit weiß, daß diese Arbeiten in das Jahrzehnt von 1576—1586 fallen, so kann man sich damit zufrieden geben. Das schönste Blatt ist jedenfalls die Verkündigung. Meisterhaft ist die lichte helle Erscheinung des himmlischen Wesens zum

---

*) Nach einem Inventar der Brera: B. V. col Bambino, S. Giov. Batt., S. Francesco. Dai Cappucini di Monte Abbato. Prov. d'Urbino, 10. Juni 1801.

Ausdruck gebracht, was vielleicht noch wirksamer wäre, wenn Maria dagegen etwas mehr Erdenschwere besäße.

3. Dokumente.

Unter den urbinatischen Papieren des Florentiner Archivs werden auch die Rechnungsbücher des Herzogs Francesco Maria II. verwahrt, in denen er eigenhändig seine laufenden Ausgaben gebucht hat. Darunter befinden sich viele Zahlungen für bestellte Kunstwerke, häufig mit dem Namen des Künstlers und dem genauen Datum, wodurch diese kurzen Angaben zu bedeutungsvollen Dokumenten für die Kunstgeschichte werden. Wir geben im folgenden alle die Vermerke wieder, die sich auf Barocci und seinen nächsten Schülerkreis beziehen. Die Aufzeichnungen beginnen mit dem Jahre 1580. (Für freundliche Durchsicht und Ergänzung dieser Angaben bin ich Herrn Dr. Gronau zu besonderem Danke verpflichtet.)

Libro di Spese. Archivio di Stato Firenze.*) (Cl. III. D.-F. XXIII. p. 365—376; Cl. I. D. G.-F. CCLXXVI I[a] a 339 e 340; Cl. I. D. G. Fa 107. a 3.)

1580 Mag° Fed. Bar 25
1582: A Fed° Barr. a. buon conto p. sc. 150 50
1583: Al B. di lug° p. l'ann[ta] 50

In diesem Jahre bucht der Herzog ungefähr 700 Scudi für die Kapelle in Loreto für verschiedene Arbeiten. Die meisten Zahlungen geschehen an Federico Zuccaro, der die Kapelle ausgemalt hat.

1584: Al Barr° p. saldo di 150 che si gli devevano p. il quadro di Loreto 50

Diese drei letzten Zahlungen beziehen sich auf die Annunziata, die Barocci im Auftrage des Herzogs für seine Kapelle in Loreto malte, und die demnach in den Jahren 1582—84 entstanden ist. Er bekam also 150 Skudi für das Bild in drei Raten, was uns als etwas wenig erscheinen will, zumal er für das allerdings größere Bild der Berufung

*) Ich gebe diese Aufzeichnungen buchstäblich wieder. Die Abkürzungen sind leicht zu ergänzen, wenn man weiß, worum es sich handelt. Mag° = maggio, med° = medesimo usw.

des Andreas 400 Skudi bekam (siehe unten). Sie wurde von den Franzosen nach Paris entführt, jedoch wieder zurückgegeben und befindet sich jetzt in der Galerie des Vatikan.

1584: Al med° p. il quadro di S. Andrea a buon conto 100
1585: Dicembre al B. p. il S. Andrea a buon conto la 2ª volta 100
1586: a. F. B. la 3ª volta 100
al B. p. saldo di sc. 400 p. il quadro di St. Andrea a gl. 8. di 7 bre (settembre) 100

Diese vier Zahlungen sind für die Berufung des Andreas, jetzt in Brüssel. Nach Bellori malte Barocci dieses Bild auf Veranlassung der Herzogin, die ihm deswegen 1580 schrieb. Nach 1584, als das Bild fertig war, gefiel es dem Herzog so gut, daß er es sich zurückerbat, um es als Geschenk an Philipp II. nach Spanien zu senden. Barocci mußte das Bild dann für Pesaro wiederholen. Am 27. Februar 1797 wurde dieses Bild von den Franzosen nach Paris entführt und kam dann nach Brüssel. Es trägt die Bezeichnung: Federicus Barocius Urbinas Faciebat 1586. Schmarsow (Abh. S. 81) behauptet, es hieße 83, die letzte Ziffer sei fälschlich zu einer VI ergänzt worden. Nach genauer Prüfung erscheint mir aber die Farbe an jener Stelle völlig alt und unversehrt und unser Dokument beweist ja auch zur Genüge, daß das Bild erst 1586 fertig wurde. Hieße die Jahreszahl 1583, so müßte das Brüsseler Exemplar mit dem ersten nach Spanien gesandten identisch sein, was aber nach Schmarsows eigener Angabe nicht der Fall ist. Daß wir über die erste Ausführung des Bildes in den Rechnungsbüchern keine Angabe finden, erklärt sich wohl dadurch, daß die Herzogin das Bild bestellt und bezahlt hat. (Nach Gronau wird das Bild am 13. Juli 1588 erst abgeschickt und die Empfangsbestätigung trifft am 14. November ein.)

1587: 25. Marzo a. F. B. p. il quadro dell Imperatore di 400 sc. p° sborscio a. b. c. 100
21. di 9 bre 2° sb. del quadro p. l'Imp^re^ 100
1588: 29. di Lug° 3° sb. dl. quadro di Aenea 100
a Fed° Barr° per saldo del quadro per l'Imp^re^ che vale 400 sc. 100

Dies Bild ist der Brand Trojas oder die Flucht des Aeneas, der seinen Vater Anchises auf den Armen aus den Flammen trägt, mit Kreusa und dem kleinen Askanio. Nach Bellori hatte Rudolph II. durch Vermittelung seines römischen Gesandten das Bild in Urbino

bestellt. Damit scheint er jedoch nicht ganz im Rechte zu sein. Der Herzog wird es dem Kaiser als Geschenk gesandt haben, da e r es ja bezahlt. Das Bild wird am 15. März 1589 abgeschickt und die Empfangsbestätigung trifft am 3. Juli ein (Gronau). Das Bild ist jetzt verschollen. Nach Olaf Granberg a. a. O. ging es in die Galerie der Christine von Schweden über, in deren Inventarien es 1689 und 1721 (in Rom) erwähnt wird. 1800 soll es für 14 Guineen in London verkauft worden sein. Waagen a. a. O. gibt an, es sei für denselben Preis nach England verkauft worden, aber aus der Galerie Orleans, wohin das Bild dann zuvor übergesiedelt sein müßte, wenn kein Irrtum vorliegt. Ein zweites Exemplar wurde (nach Bellori) für Monsignore della Rovere gemalt (Giuliano, der Sohn des Kardinals Giulio), das sich jetzt in der Villa Borghese befindet (Nr. 68). Das Stück ist bezeichnet und 1598 datiert. 1595 wurde der Brand Trojas von Agostino Carraccio getochen und es fragt sich nun nach welchem Exemplar. Der Stich stimmt überein mit dem Borghesebild, das aber inschriftlich erst 1598 fertig wurde. Das andere Stück ging 1589 direkt nach Prag, so daß Agostino wohl kaum Gelegenheit hatte, es zu sehen. Zudem wäre es auch seltsam, anzunehmen, er habe sieben Jahre über diesem Stiche zugebracht. Man möchte einen Schreibfehler Baroccis annehmen, so daß die Unterschrift 1588 hätte heißen sollen, aber auch das klärt die Sachlage noch nicht. Schließlich bleibt noch die Möglichkeit, daß Barocci in der Zwischenzeit noch ein drittes Exemplar gemalt habe, das dann von Agostino gestochen wurde.

1588: a. F. B. a. b. c. p° sb.*) 125
1589: a. F. B. a. b. c. 2° sb. 13. stt^bre 125
1590: Feb° Per la condotta del quadro e stato e mandato all-Imp^re 60

Sollte sich diese Angabe vielleicht auf den Aeneas beziehen? Gronau gab mir für die Absendung den 15. März 1589 an, was ich in den Papieren nicht gefunden habe. Eine genaue Nachprüfung muß hier entscheiden.

1591: 18. April al B. p. il quadro della Madonna 3. sb. 125
1592: Al B. p. saldo del quadro della Madonna che in tutto importo 635 a 25. di stt^bre 260

---

*) a buon conto primo sborscio.

1593: Marzo al Giovane del Baroccio che condusse il quadro della Madonna 10

Es ist nicht ganz sicher, worauf sich diese vier Zahlungen von 1588 bis 1593 beziehen. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es aber das von Bellori erwähnte Bild der *Madonna auf Wolken* mit dem hl. Franz und Johannes dem Täufer, das er für die Kirche der Kapuziner in Fossombrone malte und das bisher als verschollen galt. Nach dem Inventar der Brera (siehe oben) aber befindet es sich in Lentate. Eine vollständige Skizze dazu ist im Britischen Museum in London. Dies Blatt gibt uns eine Anschauung des Bildes und belehrt uns zugleich darüber, daß die Madonna auf Wolken des eigenhändigen Stiches nach diesem Bilde angefertigt wurde (siehe „Radierungen“ Seite 77).

1593: Al med^{o} p. una copia fatta da lui della Mad. del Baldachino d'Urbino 20

Es ist fraglich, ob damit ein Werk Baroccis gemeint ist.

1593: Donati al Baroccio 100

Sett^{bre} Per una copia del quadro della, Madonna 24

1594: Febr. ornam^{to} della Mad. del Barr^{o} che in tutto costa LXV scudi 25

Mit dem Ornament ist der Rahmen des Bildes gemeint, wahrscheinlich ein stark vorspringender architektonischer Rahmen der in jener Zeit zu den notwendigen Erfordernissen eines Kirchenbildes gehörte, und der häufig vom Künstler selbst entworfen wurde, was wir von Barocci in mehreren Fällen wissen.

1596: al B. a buon conto p^{o} sb. 100

1597: al Barr^{o} per un Xpo (Christo) nell ornam^{to} d'oro a 5. di Maggio . . . . $69{,}23\frac{1}{2}$

Vielleicht für den „Christo spirante su la croce“, der mit der Natività nach Spanien gesandt wurde (Bellori).

1597: lug^{o} Mad^{na} di Tit^{o} (Tiziano) copiata dal Barr^{o} 17

Al Barr^{o} p. un quadro della Natività di N. S. (Nostro Signore) alli 16. di Ag^{o} 273,44

Dies ist die Natività oder das Presepio, das nach Spanien geschickt wurde und jetzt im Prado hängt (Wiederholung in Mailand: Ambrosiana).

1597: a 17. di sett^{re} : Per l'ornamento d'oro al Cristo del Barr^{o} — 1585 . . . . $54\frac{1}{2}$

Das Bild läßt sich nicht mit Sicherheit identifizieren.

1597: Ag^{o} per la copia dl Xparello dl. B^{o} 3

Vielleicht ist damit der Christus-Bambino gemeint, den Barocci nach Bellori für Clemens VII. auf eine Goldplatte malte, der dem Papste als Geschenk des Herzogs 1598 bei seinem Aufenthalt in Pesaro übergeben wurde.

1598: Per la copia del Presepio del B. a Aless^{o}*) 30

Vielleicht die Kopie in der Ambrosiana zu Mailand.

1598: 7. di sett^{re} al B. p. il xpo nel 2° ornam^{to} d'oro 81,51

Nur im Prado zu Madrid hat sich ein Christus am Kreuz erhalten von beträchtlichen Dimensionen (2,46 : 3,74) und nur auf ein derartig großes Bild können sich die drei Buchungen für die Vergoldung beziehen.

1601: Copia dl salv^{re} (Salvatore) dl. Barr^{o} 10

Damit könnte das in mehreren Exemplaren erhaltene Bruststück eines schwärmerisch aufblickenden Christus gemeint sein, der die Weltkugel in der Hand hält. (Pitti, Florenz.)

1602: sett^{re} Baroccio 36
Ott^{re} Al Barr^{o} p. saldo d'un Rett^{o} (ritratto) d'altri . . . 12

Läßt sich auf kein bekanntes Bild beziehen.

1603: Al B. a buon conto d'un quadro dlla cena p^{o}. sb. il
primo di ott^{re} . . . . 283,38**)

1604: Al B. p. il soprad^{o} quadro 2° sborcio a 23. di sttre . . . 200
Aprile: Giovani dl B. p. il schizzo dl Duca Fed^{o} 10

Also ein Schüler Baroccis wird für eine Bildnisskizze des jungen Herzogs Federigo bezahlt.

1604: Ag^{o} : Al B. negli anni passati p. un Crocif^{o} vivo che valeva
250 a buon conto 50

Der Kopf eines lebenden Christus am Kreuz hat sich in dem Cristo spirante der Pinacoteca Vanucci zu Perugia erhalten.

1605: Al B. p. il soprad^{o} quadro 3° sb. 25. di lug^{o} 100
Al B. p. il quadro soprad^{o} 4. sb. 30. di Nov^{re} 100
Ag^{o} copia del Presepio Aless^{o} 35

Also noch eine zweite Kopie des Presepio von Alessandro Vitale.

1607: lug^{o} al B. p. il qu^{o} della cena cominciato d'8re del 1603 . . 1000

---

*) Alessandro Vitale.

**) An anderer Stelle findet sich die Zahlung: 1603: al B. p. il quadro della cena il p^{o} d'ott^{re} . . . 200

Dieses Bild, das 1603 begonnen wurde, ist identisch mit dem großen Abendmahl in der Sakramentskapelle des Domes von Urbino, und es ist wahrscheinlich, daß die letzte Zahlung von 1607 wenigstens ungefähr mit dem Zeitpunkt der Vollendung zusammenfällt.

1608: Ritratto d'una Donna fatto dal Barr° 29

Vielleicht wiederzuerkennen in dem weiblichen Kopf der Uffizien (Nr. 206), zu dem sich eine Vorzeichnung in der Galerie Corsini in Rom erhalten hat.

1613: Ag° Per la copia del Crocif° del B. fatta da Giov. Jac° da Pes° 16

Selbst nach dem Tode des Meisters läßt der Herzog noch Kopien von seinen Werken anfertigen; Giovanni Jácopo (Giacomo) da Pesaro habe ich sonst nirgends erwähnt gefunden.

Außerdem fanden sich im Archiv von Florenz noch drei unpublizierte Briefe, die sich auf Barocci beziehen. Sie sind alle an den Sekretär des Herzogs Giulio Veterani gerichtet.

Urbino 30 Dbre 1589.
Ill^{re} sig^{re} mio Prone ess^{mo} n'.

Per un frate di S. Bartolo scrissi li giorni passati a V. S. M. non pensendo ch'egli fosse per esser' cosi discortese che non riccapitasse quella mia littera: ma poichè m'ha ingannato, replico hora a V. S. il medesimo. Sono quasi mess' in opra tutte le Pietre che vanno dentro la Cap^{a} qui del s^{mo} Sacramento, e i stuccatori hanno dato principio all opra loro, e pongano in consideratione che sarebbe necessario che nell' istesso tempo che fanno essi i stucchi si facessero le Pitture à fresco, e perchè non potemo rissolvervi del Pittor' di queste se prima non semo (siamo) rissoluti dal Barocci per quelle ad olio, noi deputati sopra ciò havemo parlato con lui, e s'eben l'havemo trovato assai ben disposto rispetto à quella sua natural fredezza, si giudica non dimeno da noi tutti necessario ch'egli venga un poco riscaldato di la giù, e certificato insieme che sara di piacere e servigio anco al s^{re} Duca ser^{mo} ch'egli pigli quest opra, e che allegramente vi si metta. Pero prego V. S. a nome di tutti che in quel modo che le parera migliore le piaccia di far quest' uffitio, e di darli quella forza che potra maggiore degnandosi d'avisarne poi quello che farà acciò che sappiamo come ci habbiamo à governar noi per conseguir l'intento, e non fare errore. egli com'ho

detto, adesso è benissimo inclinato vedendo che la Capella no[a] e se non per riuscir'ben ornata, e ch'i lumi sono stati accomodati com egli disse, de quali anco presto si farà la prova; ma perchè sul principio gli fu parlato à nome del's[re] Duca di quest' opra, ne poi gl'è stato per ordine di S. A. dell' altro, par' che stia in ombra s'egli possa senza commissione ancora entrar' in qst., staro dunque espettando sua risposta, e le bacio le mani, e in sua buona gratia mi raccomando pregandole da Dio ogni bene Di Urbino il di 30 di Dicembre 1589.*)

D. V. S. M[re]

Alt[mo] et oblig[mo] Ser[re]

Il Preposto d'Urbino.

Es handelt sich um die Sakramentskapelle des Domes von Urbino und zwar um die innere Ausschmückung. Der innere Ausbau ist soweit fertig, daß die Stukkateure mit ihren Arbeiten beginnen konnten. Nun hielt man es für gut, zugleich mit der Stukkierung auch den Bilderschmuck in Fresko malen oder ihn aber späterhin in Ölgemälden anbringen zu lassen, für welche dann Barocci in Frage kam. Das Komitee hat mit ihm darüber verhandelt, hat ihn wohl geneigt gefunden, abgesehen von seiner natürlichen Zurückhaltung, und möchte nun aber doch die Fürbitte des Herzogs bei dem Meister in Anspruch nehmen, wovon sie sich den größten Erfolg versprechen. Die Lichter der Kapelle, wohl die Kerzen, sind nach des Künstlers Wunsch angeordnet worden. Infolge dieses Briefes schreibt Veterani im Namen des Herzogs am 10. Januar 1590 an Barocci, er möge die Arbeiten für die Sakramentskapelle übernehmen. Das geht aus der Erwiderung des Meisters hervor vom 14. Januar desselben Jahres (abgedruckt bei Gaye: Carteggio Bd. 3). Er schreibt, er würde ihm sehr gerne zu Willen sein, doch sein andauerndes Leiden, dem sich noch eine Verletzung am Kopfe hinzugesellt habe, mache ihn schon seit zwei Monaten gänzlich unfähig zu arbeiten, ja er könne nicht einmal das Haus verlassen. Zudem habe er sehr viele Bilder zu vollenden und andere in Auftrag, für die er schon viel Geld bekommen habe; und bevor er nicht dies alles vollendet habe, könne er keine neuen Verpflichtungen eingehen. Außerdem habe er gewissen genuesischen Edelleuten versprochen, eine Tafel zu malen,

*) Die zuweilen etwas seltsame Orthographie ist die des Originales.

die sie mehr als 1000 Scudi kosten würde (Kreuzigung im Dom zu Genua, die aber erst 1596 fertig wird). Er habe das nur getan, um eine Versorgung für die Tage seines Alters zu haben. Er bittet den Herzog um Entschuldigung, daß er jetzt keine Arbeit für ihn annehmen könne, später — in tempo lungo — sei er bereit. — Erst 1603 ging er an die Ausführung der Cena, wofür er dann doch, wie es scheint, die geforderten 2000 Scudi bekam.

Cl. I. D. G. F.ª 281. 1ª 530—533.
Urbino 23. M'ro 1590.
Mre sigre mio Prône ossmo r!

Dopo che s'intese la mente del s'Duca sermo intorno alle Pitture da farsi dal Barocci, quest altri sigri deputati sopra di cio assieme con me hanno trattato seco del prezzo, et egli per la moltitudine delle figure che vi vanno, per il tempo che gl'è necessario e per molti altri rispetti che va considerando, ne dimanda due milia scudi: prezzo certo che se si riguarda all' opra in se stessa e alla qualità del mastro non escede di molto, ma se si ha l'occhio poi al potere della Capella, pur troppo ci da da pensare, e pero noi secondo il solito nro. ricorremo a V. S. Mre a fine che o col mezo del sre Duca sermo o in qual altro muodo le pareva*) migliore ci aiuti se sia possibile a sbassarlo in qualche parte ponendogli in consideratione quello che gli sapprà toccar lei. e se le paresse che questo sia negotio più tosto da trattar con la presenza che per littera, ci favorisca al meno di scrivere a lui, o a noi in muodo che potiamo mostraglielo, che all intiero stabilmento di questo vogliono esser qui loro, e che in tanto stia egli sicuro che restera consolato, e che allegramente pigli quello che per principio di pagamento e come per una caparra gl'havemo preparato. l'amorevolezza et bontà di V. S. con la protettione che sempre ha preso di questo luogo ci assicura che più farà che non sapemo dimandar noi, e però senz'altro le bacio le mani assieme con tutti questi sigri deputati con i quali e questa commune e le prego lunga e felice vita.

Di Urbino il di 23. di Marzo 1590 . . . Il Preposto d'Urbino.

Nachdem man die zustimmende Ansicht des Herzogs über die von Barocci zu malenden Bilder erfahren hat, haben die Stadtverordneten

*) Wahrscheinlich: parera.

von Urbino mit dem Künstler über den Preis verhandelt. Er hat 2000 Scudi gefordert, ein Preis, der ihnen zwar in Anbetracht des Künstlers und des beabsichtigten Werkes nicht zu hoch erscheint, ihnen jedoch zu denken gibt. Sie bitten deshalb den Sekretär Veterani, selbst oder durch Vermittelung des Herzogs den Künstler zu veranlassen, den Preis etwas niedriger zu bemessen. Trotzdem scheint sich Barocci späterhin nach Ausweis der Rechnungsbücher des Herzogs doch nicht mit der Summe von nur 1000 Scudi begnügt zu haben, wenigstens bucht der Herzog 6 verschiedene Zahlungen für die Cena, welche sich zusammen auf beinahe 1900 Scudi belaufen.

Urbino prmo' aprile 1590.
Mre Sig^{re} mio Próne oss^{mo} n!

Io ho detto e scritto piu volte a V. S. M^{re} che se il sig^{r} Duca ser^{mo}. si sottrahesse niente per disgratia nostra da quella protettione c'ha tenuto sempre di questa chiesa temerai ch'ella fosse per ruinare affatto affatto: ma perche mi giova di sperare che questo non sia per essere mai tal conosco la bontà sua, non mi perdo d'animo per qual si voglia accidente che n'avenga, e in questo particolar di M. Leonardo io ero hormai tanto disgustato di questo barbaro proceder' suo, che non ne potevo sentir piu se ben per ritenerlo s'e fatto quasi l'impossibile come può V. S. haver veduto benissimo, et s'ha alla fine da riputar' per il meglio com'ella dice questo il Sig^{re} ha disposto; che s'ha da credere che non sia pervenirne manco il mondo: ma e però necessario Sig^{re} mio che n'aiutino loro per adesso in questo, di scrivere due versi a questo Capitolo in quel muodo che le parerà che pensino di fare una buona elettione quanto prima d'un altro mastro di Capella, e che in tanto unitamente tutti s'affatichino che la chiesa no^{a} pata; che so farà grand' effetto una littera cosi fatta e diventira molti inconvenienti che vedo che sopra stanno, e lo dico cosi confidentemente a lei perchè m'è padrona, e perchè Mons. Vicario al qual anco ho parlato di questo istesso, v'andarà per quel che credo più risservato forsi che ne bisognarebbe, parendo ch'adesso ogni cosa gli faccia ombra. Intorno poi al Barocci e verissimo quant'ella dice: ma semo in ballo, e sarebbe gettato tutto il resto in un certo muodo quando restasse prima la capella di quest' ornamento delle pitture sue: pero hoggi, che s'è fatto consiglio s'è

discorso assai, et alla fine semo venuti in q'sta rissolutione havendo havuto più l'occhio al poter' della capella ch'al valore di dette pitture, d'offrire a M. Federigo mille ducento scudi, e m'hanno ordinato questi sig^{ri} consiglieri ch'io preghi V. S. come faccio che voglia lei a nome del consiglio proporglielo per conto e raguaglio dato delle forze nra, con persuaderlo con quelle più vive ragioni che le soveranno a contentarsi di questo, e in ogni caso tenga il negotio in piedi et invy perendole, la littera à noi acciòche nel dargliela potiamo noi ancora aiutar' la pratica et osservar' al meno ov' egli pieghi, e qui facendo fine le bacio le mani assieme a tutti questi sig^{ri} e le prego dal sig^{re} ogni desiderata felicità.

Di Urbino il di p^{o} d'Aprile 1590 . . . Il Preposto d'Urbino.

Der Preposto ist sehr besorgt um das Wohl der Kapelle. Er befürchtet, daß, wenn der Herzog sich nicht mehr um den Bau bekümmern wird, er ihn gänzlich ruiniere. Doch er rechnet auf das Interesse, das der Herzog bisher immer daran gezeigt habe. Er bittet Veterani, einen Brief an das Kapitel zu schreiben, damit man einen besseren mastro di capella wähle, denn der jetzige Leonardo sei gar zu barbarisch vorgegangen. Was Barocci anbetrifft, so haben sie nach langen Beratungen beschlossen, ihm 1200 Scudi anzubieten, indem man mehr auf die Fertigstellung der Kapelle als auf den Wert der Bilder bedacht war. Veterani soll ihm diese Summe vorschlagen und ihn bewegen, sich damit zufrieden zu geben.

Cl. I. D. G. F. CCLXXVI l^{a} a 339 e 340.

Seite 340 ist ein Blatt von der Größe 25 : 16 cm. Auf der einen Seite steht: per il sig^{r} Giulio Veterani. Misura e Informatio del quadro di pitura che si desidera haver'per mane dell' ecc^{te} s.^{o} Federico Barocio.

Auf der andern Seite ist ein Rechteck aufgezeichnet von der Größe 18,5 : 11,1 cm. Neben einem Maßstab von 12 cm Länge steht: questo e il palmo con ch'si governa la spagna cosi delle fabriche come delle mercansie, il qual e partito in dodi onze si come si parte il piede in Italia. 13½ sera alto in quadro et 8 largo.

Dann ergibt sich als verlangte Größe des bestellten Bildes 2,97 : 1,76 m.

Auf Seite 340 steht die Ergänzung zum Vorigen: „Il quadro di pittura della misura designata dee esser un Cristo in croce morto, accompagnato dalle figure della Madonna, di S. Giovani e della Madalena e quanto ciò è cosa piu volgare et ordinaria tanto maggiorm^{te} si scoprira in essa l'arte del pittore. Avvertiseasi che sia molto devota, che la figura della Virgine rapresenti cosi nell'attitudine come ne panni la mestizia e l'honestà sua, che S. Giovanni, e la Madalena siano di belli visi e finalmente che tutto sia fatto con studio e bizarria, acciòche si conosca per essa l'artefice in Ispagna come è conosciuoto in Italia, e se le figure potranno esser della grandezza naturale sara bene, o al manco siano tanti grandi quanto si possa, havendo riguardo alla proporzione conveniente nell' elevazione del Cristo.

Der Absender hat sich auf diesem erhaltenen Bruchstücke nicht genannt. Sicher aber ist, daß das Bild für Spanien und wohl für König Philipp bestimmt war, und so mag es vielleicht dessen römischer Gesandter gewesen sein. Auch das Datum fehlt, doch mag der Brief wohl in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts gehören und die Bestellung durch den Ruf der Genueser Kreuzigung veranlaßt worden sein. Vielleicht hat der Herzog den Auftrag übernommen und das Bild als Geschenk nach Spanien geschickt, und vielleicht bezieht sich hierauf die Notiz im libro di spese von 1604 „für einen lebenden Crucifixus in den vergangenen Jahren".

Zeichnungskataloge verschiedener Sammlungen.

Den Hauptschatz der Zeichnungen Baroccis bewahren die Uffizien (über 500), und es sind zum größten Teil gute und echte Blätter. Demgegenüber schneiden alle andern Sammlungen in und außer Italien sehr schlecht ab. Man kannte offenbar gar nicht seinen Zeichenstil und kaufte auf den Namen hin, und so kommt es, daß oft kaum ein Blatt dieser kleinen Sammlungen (klein in bezug auf Barocci) wirklich einwandfrei und überzeugend echt erscheint. Die in diesem Kataloge fortgelassenen Nummern dieser Sammlungen sind ganz verfehlte Zuschreibungen, die ich der Einfachheit halber gar nicht erwähnen zu müssen glaubte. In der Größenangabe ist immer die Breite der Höhe vorausgestellt (cm).

R o m: Galerie Corsini (Galeria nazionale).

Inv. 12 9609: Bärtiger Kopf mit Schlapphut, ¾ nach rechts.

Inv. 12 9616: Kopf eines Engels, ¾ nach rechts, etwas Aufsicht.

Inv. 12 9615: Porträtkopf eines bartlosen Mannes mit Schlapphut en face.

Inv. 12 9604. Porträtkopf eines Jünglings, ¾ nach rechts, etwas blöder Ausdruck. Erinnert an den Profilkopf des Louvre (Photo Braun 217).

Inv. 12 9640. Beschnitten, Porträtkopf einer Dame mit modischer Figur, ¾ nach rechts, etwas gehoben und Untersicht.

Inv. 12 9661. Porträtkopf einer Dame in modischer Figur und Halskrause, en face, vielleicht Studie zu Nr. 206 der Uffizien.

Inv. 12 9660. Der gleiche Gegenstand, ¾ nach rechts.

Inv. 12 9646. Der gleiche Gegenstand, nur andere Frisur. — Diese vier kleinen Porträtköpfe zeigen Familienähnlichkeit, sind vielleicht Schwestern, oder gar ein und dieselbe Person in anderer Ansicht und Frisur. Die Ähnlichkeit im Ausdruck ist auch vorhanden mit dem oben genannten Porträtkopf eines Jünglings.

Inv. 12 9634. Kopf eines bärtigen alten Mannes (Aposteltypus), Profil nach rechts.

Inv. 12 9663. Der gleiche Gegenstand. Zwei sich überschneidende Studien desselben Kopfes, ¾ und Profil nach links. In ähnlicher Weise öfter wiederkehrend, vielleicht Studie zum Josef der Ruhe auf der Flucht.

Inv. 12 9592. ca. 12 : 15. Profilkopf nach rechts eines E n g e l s mit lockigem Haar, sehr schöne Zeichnung mit wenigen Mitteln plastisch modelliert*).

Inv. 12 9609—63 sind alle in sehr kleinem Format, etwa 5 : 6 cm, sämtlich in Bleistift und Rötel ausgeführt.

T u r i n: Kgl. Bibliothek:

Inv. 15 852 (Nr. 113). 13 : 21. Braun lavierte Federzeichnung mit Weiß gehöht auf dickem, graublauem Papier. Studie zum hl. Franz des Perdono. Kleinliche Arbeit, Fälschung oder Nachzeichnung, sicher kein Original.

Inv. 15 851 (Nr. 112). 18 : 23,2. Braun lavierte Federzeichnung auf gelbem Papier, Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes und der hl. Katharina. Ähnliche Technik wie das vorige, Schulwerk.

Inv. 15 850 (Nr. 25). 58,3 : 41. Lavierte Federzeichnung auf

---

*) Schmarsow [Die übrigen Sammlungen Italiens, Abh. d. K. S. Gesellsch. d. W. phil.-hist. Kl. XXVIII, III] zweifelt an der Urheberschaft Baroccis — berechtigtermaassen, denn die Ausführung ist zu kleinlich für ihn.

graublauem Papier. Himmelfahrt Christi mit vielem Volk. Ganz unmögliche Zuschreibung, schlecht.

Inv. 15 849 (Nr. 111). 26:24. Lavierte Federzeichnung mit Weiß gehöht auf graublauem Papier. Beweinung Christi mit Gottvater in den Wolken. Auch kein Barocci, die Rückseite auch nicht.

Inv. 15 848 (Nr. 110). 21,5 : 25. Schwarze Kreide mit Rötel auf graublauem Papier. Weiblicher Kopf ³/₄ nach rechts, etwas Untersicht. Viel zu kleinlich für Barocci.

Inv. 15 846 (Nr. 108). 22,4 : 24,6. Rötel, schwarze Kreide, Weiß gehöht, blaugraues Papier. Kopf eines Putto ³/₄ nach rechts, etwas Untersicht, dummer, süßlicher Ausdruck und kleinliche Zeichnung. Kein B.

Inv. 15 845 (Nr. 107). 23,3 : 20. Rötel und Bleistift, Kopf eines schlafenden Putto geflügelt. Sehr sentimentaler Ausdruck, ersichtlich eine Fälschung.

Inv. 15 847 (Nr. 109). 20,5 : 26. Pastell, Kopf eines Knaben, gleichfalls Fälschung.

Inv. 15 844 (Nr. 106). 31,2:22,4. Braun lavierte Federzeichnung, weißes Papier. Madonna sitzend mit Kind, Anna und dem kleinen Johannes. In ein Halbrund hineinkomponiert in der Art der Madonna del Sacco Andrea del Sartos. Sehr sympathische, feine Zeichnung, mit weichem flüssigen Faltenwurf, aber kein B., vielleicht Ventura Salimbeni.

Diese kleine Sammlung ist ohne Kenntnis und Kritik zusammengebracht, daher die vielen Fälschungen auch unter den übrigen Blättern. Es sind zum Teil ganz grobe Nachahmungen einer späteren Zeit, wahrscheinlich gegen 1800, als Barocci in Mode war.

Mailand: Brera. Die Zeichnungen der Brera sind von Malaguzzi-Valeri in mustergültiger Weise publiziert worden.

Inv. 66, 45 : 61. Bleistift und Kohle. Madonna mit dem Kind auf dem Schoß, über ihr ein Engel, der sie krönt. Schmarsow (Studie) weist darauf hin, daß dieses Blatt eine Teilstudie zu Nr. 11 407*) der Uffizien ist, in der er eine „Madonna gloriosa“ erkennt, zu der auch noch 11 278 und 11 324 gehören, was Schmarsow nicht erkannt hat. Die „Madonna gloriosa“ ist eine Kombination aus früheren Werken: Maria und Kind sind genau der Madonna di S. Simone nachgebildet (Was hat es für einen Sinn, daß Maria auch hier liest?), die weibliche Figur links stammt aus der Kreuzabnahme und die rechte verleugnet nicht

*) 11407 gehört nicht zusammen mit 11470 der Uffizim, von Schmarsow gleichfalls: „Madonna gloriosa“ genannt. 11470 ist, wie er richtig erkennt, ein erster Gedanke für die Mad. del Rosario.

ihre Abkunft von der Madonna des Kasinos. Ich möchte dieses Blatt aber als eine erste Idee zur Madonna del Popolo auffassen, denn in den Briefen, die sich auf dieses Bild beziehen (Gualandi, a. a. O.), ist auch von einem „misterio della misericordia" die Rede, das hier wohl dargestellt sein könnte.

Inv. 67, 13 : 18. Bleistift. Maria mit Kind, Johannes und Josef, zur Gruppe der heiligen Familien gehörend (im Text S. 62 besprochen).

Inv. 68, 21 : 28. Pastell auf grauem Papier. Christuskopf, ¾ nach rechts, zum Christus der Berufung des Andreas.

Inv. 69, 24 : 32. Pastell auf grauem Papier. Kopf und Schulter eines bärtigen Mannes, Profil nach links, Studie zu einem Apostel?

Mailand: Biblioteca Ambrosiana.

(Keine Inventarnummer.)

1. 42 : 28. Schwarze Kreide, weiß gehöht. Studie zu der Beinpartie der Madonna des Presepio, aber noch nicht die endgültige Fassung. Das Knie ist stärker gebogen, die Falten tiefer, der Mantel zeigt einen kräftigen, bauschigen Schwung, der auf dem Bilde einer maßvollen Einfachheit Platz macht. Links noch eine Gewandstudie.

2. 45 : 27,5. Schwarze Kreide mit Weiß gehöht. Studie zum Josef und zum Kind in der Krippe desselben Bildes (Publikation der Sammlung Morelli Phot., aus der diese Blätter stammen)*).

3. 28 : 43. Schwarze Kreide mit Weiß gehöht. Studie zur Madonna des Presepio, ganze Figur. An Knie und Mantel dasselbe wie Nr. 1. Der Mantel hat hinten einen starken Knoten, der Oberkörper ist stärker nach vorne gebeugt, und der Kopfschleier fehlt noch.

4. 43 : 28. Schwarze Kreide mit Weiß gehöht. Studie zu derselben Madonna, in der Mitte des Kopfes abgeschnitten. Es gilt dasselbe wie für Nr. 1 und 3, obgleich diese Studie im einzelnen gegen diese beiden ziemlich verändert ist.

5. 36,5 : 44. Schwarze Kreide, sehr zart verrieben, weiß gehöht auf braunem Papier. (Zwei zusammengeklebte Blätter.) Studie zu dem Engelputto der Madonna del Popolo, der die Wolken unter der Madonna stützt. Die Haltung ist genau dieselbe, nur fehlen die Flügel. Quadriert zur Übertragung. Eine sehr feine, zarte Zeichnung.

---

*) Dort ist auch noch die Skizze zu dem Bildnis eines Herzogs von Urbino abgebildet, die ich im Original nicht gesehen habe. Schmarsow bringt sie mit Guidobaldo II. in Verbindung [Abh. Bd. 28, III. S. 20].

6. 17,3 : 28,2. Rötel auf weißem, aber rot angelegtem Papier, von dem sich die Zeichnung nur schwach abhebt. Studie zu einer Madonna der Verkündigung, am Betstuhl niedergekniet, von schön gelegtem Mantel umflossen, beugt sie den Kopf etwas nach links, um den englischen Gruß zu vernehmen. Für eine verschollene Verkündigung? Vielleicht für die von Bellori erwähnte mit dem hl. Franz, der in einem Buche liest.

7. 17,5 : 23,5. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht auf graublauem Papier. Ganz in der Art der Skizze, zu der Madonna di S. Lucia in den Uffizien, die ja ebenso wie das Bild im Louvre von Francesco Baldelli herrührt. Dies könnte eine Studie zur hl. Lucia sein.

Venedig: Akademie*).

Inv. 161 (Nr. 489). 24 : 33,4. Bleistift mit Kreide auf braunem Papier, Studie zu dem rechten oberen Engel des Abendmahles in Urbino, dessen Kopf und Flügel vom Rand überschnitten werden. Ein sehr feines Blatt. Linker und rechter Fuß wiederholt. (Phot. Braun Nr. 60).

Daselbst noch eine Bleistiftkopie von ziemlich mäßiger Hand nach der Gruppe der drei Frauen der Kreuzabnahme und eine Federzeichnung nach der Berufung des Andreas, ziemlich verändert. Die von Braun (Nr. 61—64) noch als Barocci photographierten Stücke haben nichts mit ihm zu tun.

München: Kupferstichkabinett der alten Pinakothek.

Inv. 2571. 15,5 : 25,6. Kohle mit Rötel auf gelblichem Papier sehr abgerieben. Stehende Madonna mit Kind auf dem linken Arm, die Köpfe aneinander geschmiegt, Kniestück. Schulwerk.

Inv. 345 75. 5,5 : 10. Oben rund abgeschnitten. Federzeichnung auf weißem Papier. Petrus mit Schlüsseln in einer Nische stehend. Hat gar nichts mit B. zu tun.

Inv. 345 77. 5,3 : 8,1. Federzeichnung auf weißem Papier, kniender Christus mit über der Brust zusammengelegten Armen, wie zu einer Taufe. Kein B.

Inv. 345 78. 7,2 : 5,4. Federzeichnung auf weißem Papier, Engelkonzert.

Inv. 2577. 18 : 24,3. Pastell auf grauem Papier, Kopf eines bärtigen Mannes mit kahlem Schädel. Profil nach rechts; B. hat viele Köpfe dieser Art gemacht, doch scheint dieser zu mäßig für ihn.

---

*) Schmarsow (a. a. O.) erwähnt als No. 119 noch einen „bärtigen Mönchskopf, früher dem Guido Reni zugeteilt", den ich nicht gesehen habe.

Inv. 2572. 27 : 33,5. Bleistift, Rötel mit Deckgelb gehöht und leicht getuscht auf graublauem Papier. Ruhe auf der Flucht. Vorzeichnung zu einem Farbenholzschnitt, wie die Technik der Zeichnung deutlich erkennen läßt.

Inv. 2579. 20,6 : 7,8. Federzeichnung auf weißem Papier, zwei Faune, die sich mit beiden Händen fassen, tragen auf ihren linken Händen die Statuette des Merkur. Sehr zweifelhafte Zuschreibung, kein B.

Inv. 2576. 21 : 30. Pastell auf grauem Papier. Bärtiger, glatzköpfiger Alter, 3/4 nach rechts, sehr abgerieben, mäßiges Blatt.

Inv. 2574. 37 : 65. Runder Abschluß. Getuschte Federzeichnung mit Weiß gehöht auf braunem Papier. Versammlung von Heiligen auf Wolken in mehreren Reihen übereinander mit der Jungfrau und der Dreieinigkeit. Ganz unmögliche Zuschreibung, vielleicht Andrea Sacchi.

Inv. 2575. 20 : 26,8. Braune Tusche, weiß gehöht auf graugrünlichem Papier. Bleistiftvorzeichnung. Studie zum Johannes der Kreuzigung (Urbino Pinak.), eine weiche stark plastische Zeichnung ohne scharfe Konturen, wahrscheinlich eine Nachzeichnung.

Inv. 2570. 21,6 : 19,4. Federzeichnung getuscht, weiß gehöht auf graubraunem Papier. Verkündigung, der Engel links auf Wolken heranschwebend. Rechts unten in Handschrift „Barotius". Werk einer späteren Zeit, vielleicht Mitte des 17. Jahrhunderts.

Wien: Albertina.

Inv. 635. 27,5 : 35,7. Bleistift mit Kreide, hellbraunes Papier. Madonna mit Kind, den kleinen Johannes und Josef in Landschaft. In den Wolken fünf Engelputten, von denen einer das Kreuz trägt. (Im Text besprochen S. 60.)

Inv. 636. 27,7 : 34,9. Getuschte Federzeichnung mit Weiß gehöht. Madonna mit dem Evangel. Johannes der Pinak. Urbino. Kein Original, Vorzeichnung für einen Stich. (Photo Braun 110.)

Inv. 637. 9,5 : 11,2. Bleistift, weiß gehöht auf weißem Papier. Madonna mit Kind, auf Wolken sitzend, mit dem Kugelkreuz in der Hand, wonach das Kind greift. Zeichnung für die Radierung der Madonna auf Wolken von fraglicher Echtheit.

Inv. 638. 25,5 : 35,4. Schwarze Kreide mit Rötel, weiß gehöht auf braunem Papier. Aufschrift: c'est la vierge de la conception du tableau qui est dans l'eglise conventuale des françois d'Urbin. Zur Übertragung quadriert. Mariä Empfängnis, von

zweifelhafter Echtheit. Jedenfalls bewahren die Uffizien ein viel besseres Blatt desselben Gegenstandes (Nr. 11 410. — 11 339 ist eine herrliche Aktstudie dazu). (Photo Braun 112, farbiger Stich von Bartsch, B. 314.) Das Original des Bildes ist in der Universitätsbibliothek zu Urbino, leider sehr beschädigt. Das Stück in S. Francesco ist eine süßliche spätere Kopie, wo die Madonna auf der hinzugefügten Erdkugel steht.

Inv. 639. 20,5 : 29,6. Federzeichnung, weiß gehöht auf braunem Papier. Madonna della misericordia der Pinak. Urbino Nr. 128. Wickhoff hielt sie für eigenhändig, was mir sehr fraglich erscheint (gestochen von Mulinari).

Inv. 640. 35 : 51. Getuschte Federzeichnung mit Weiß gehöht auf blaugrauem Papier, einige Teile mit schwarzer Kreide. Madonna della cintola. Maria, auf Wolken sitzend, im Begriff, dem unten in Landschaft knienden Heiligen ihren Gürtel herabzuwerfen. Gehört sehr eng mit B. zusammen, besonders mit der Madonna del Rosario, doch scheint mir dies Blatt die Arbeit eines Schülers zu sein, des Alessandro Vitale oder des Francesco Baldelli, mit dessen Zeichnung der Madonna di S. Lucia in den Uffizien (Photo Brogi 1828, Braun 462) es die meiste Ähnlichkeit hat, besonders in den gar zu scharf umrissenen Formen und Falten und in den unruhigen Zickzacklinien des sehr hart aufgetragenen Deckweiß. Das Bild ist natürlich in Anlehnung an Werke B.' entstanden, doch ist gerade die Madonna in der kleinlichen Unruhe der heftig bewegten Gewänder für ihn selbst ganz undenkbar.

Inv. 641. 24 : 31,5. Federzeichnung, getuscht, weiß gehöht, dazu schwarze Kreide und Rötel. Studie zu einer Grabtragung, abweichend von der in Sinigallia, und auch von der Zeichnung des Brit. Museums (s. dort).

Inv. 643. Kein B.

Inv. 644. 13,1 : 23,5. Getuschte Federzeichnung, mit Weiß gehöht, auf blaugrauem Papier. Ein Kombination aus Motiven der Madonna della Misericordia (Pinak. Urb.) und der Kreuzabnahme. Sehr fragliche Echtheit.

Inv. 645. Kein B.

Inv. 646. 20 : 32,8. Lavierte Federzeichnung, weiß gehöht auf grauem Papier, Studie zu einem knienden Meßknaben, der ein großes Blatt in der Hand hält, wahrscheinlich seine Singstimme. Soll der Aufschrift nach eine Studie zur Beschneidung sein, wo die Figur aber nicht vorkommt. In Berlin ist ein ähnliches Blatt.

Inv. 647. 15,2 : 24,6. Federzeichnung getuscht, weiß gehöht

auf grauem Papier. Etwas abweichende Studie zu dem blinden Drehorgelspieler der Madonna del Popolo, mit dem Hund.

Inv. 648. 24 : 32,3. Pastell auf graublauem Papier. Christuskopf en face, nach links geneigt, mit langen Locken. Für den Christus der Madonna del Popolo. Bezeichnet von fremder Hand: Federico Barroccio f. 1610 (unmöglich). Kein sehr gutes Blatt.

Inv. 649. 22 : 30,2. Pastell auf graublauem Papier. Kopf eines Knaben in Aufsicht, nach links geneigt, mit Schulteransatz. Studie zu dem Jungen ganz rechts in der Ecke des Abendmahles Urbino. Bezeichnet wie das vorhergehende Blatt.

Rückseite 22 : 30. Pastell auf blaugrauem Papier. Kopf eines Knaben, ¾ nach rechts, starrer Ausdruck der Augen, das Haar nur angedeutet. Aufschrift rechts oben: Baroccio: du cabinet du M. Croizat.

Inv. 650. 30 : 38,3. Pastell auf graublauem Papier. Kopfstudie zu der Maria links im Vordergrunde der Kreuzabnahme mit Schulteransatz. ¾ nach rechts.

Inv. 651. 27,8 : 39,5. Pastell auf grauem Papier. Kopf eines bärtigen Mannes, ¾ nach links, nach rechts vorne geneigt. Studie zum Josef der Beschneidung.

Inv. 652. 23,5 : 34,5. Pastell auf grauem Papier. Kopf eines bärtigen Mannes, nach links gedreht, etwas Untersicht. Andeutung eines Turbans an der Stirn. Studie zum Joachim der Heimsuchung. Der Aufschrift nach früher dem Guido Reni zugeschrieben, der allerdings ähnliche Köpfe gemacht hat. Ganz ohne Hals und Schulterangabe, nur das Gesicht mit dem zweigeteilten Bart springt stark plastisch hervor. Sehr schönes Blatt. Der hl. Hieronymus in der Villa Borghese zeigt einen ähnlich verkniffenen schmerzlichen Ausdruck, vielleicht dasselbe Modell.

Inv. 653. 28 : 35,7. Pastell auf bräunlichem Papier. Bärtiger Kopf, ¾ nach rechts, nach rechts geneigt. Sehr breitflächig und etwas leer für B., vielleicht ein Guido Reni, dessen Name unten rechts aufgeschrieben ist.

Inv. 654. 23,5 : 30,8. Pastell auf hellgrauem Papier. Bärtiger Kopf mit Glatze, ¾ nach links, nach rechts geneigt. Studie zum Petrus der Berufung des Andreas. Der Farbcharakter dieses Kopfes ist viel ruhiger, klarer und weniger vertrieben als der des vorigen Blattes, von ernstem eindringlichen Ausdruck.

Inv. 655. 25 : 33,5. Pastell auf gelbbräunlichem Papier. Porträtkopf en face mit Schnurr-, Backen- und spitzem Kinnbart, das Haar an der Stirne etwas zurückgehend. Weicher, überfallender Hemdkragen. Der starre Ausdruck der Augen, die scharf beob-

achtend nach vorne blicken, spricht für ein Selbstbildnis. Aus früherer Zeit als das der Uffizien.

Inv. 656. 20,2 : 24. Pastell auf bräunlichem Papier. Der Rand angesetzt. Profilkopf nach links, stark geneigt mit Aufsicht auf den Kopf. Studie zu dem Jünger des Abendmahls in Urbino, der an der rechten vorderen Ecke des Tisches sitzt.

Inv. 657. 19 : 21,5. Pastell auf hellgrauem Papier. Bärtiger Kopf, Profil nach rechts, geneigt. Vielleicht Studie für den Josef der Ruhe auf der Flucht. Rechts unten steht: F. Baroccio f. 1560, was dann allerdings um 10 Jahre zu früh wäre.

Inv. 658. 18,2 : 19,8. Bleistift mit Rötel auf hellgrauem Papier. Männlicher Profilkopf mit lang herabwallendem Haar, rechts gescheitelt, zum Teil wie im Winde flatternd. Rechts unten: F. barotio, vielleicht Porträt eines Künstlers.

Inv. 659. 22,2 : 31,3. Pastellkopf auf grauem Papier. Porträtkopf eines bartlosen Jünglings mit kurzem Kopfhaar. ¾ nach links, in einer weichen, sehr wirkungsvollen Manier, mit sehr sparsamen Mitteln, an Correggio erinnernd. Ähnlichkeit mit 655, könnte wieder ein Selbstporträt sein, aber aus noch früherer Zeit, als B. gerade mit Correggio bekannt wurde.

Inv. 660. 20 : 29,5. Schwarze Kreide, Rötel, weiß gehöht, auf braunem Papier. W e i b l i c h e r K o p f mit Halsansatz, ein wenig gesenkt, mit niedergeschlagenen Augen, ¾ nach links. Rechts unten Aufschrift: 1610 Fred Barozio. Unmögliche Datierung, gehört mit der Judith der Uffizien zusammen (s. Text S. 16).

Inv. 661. 15,1 : 20,5. Schwarze Kreide mit Rötel auf weißem Papier. Weiblicher Kopf mit Halsansatz, ¾ nach rechts, etwas Untersicht. Ein mit ganz wenigen Strichen außerordentlich sicher gezeichneter Kopf.

Inv. 662. 13,7 : 20,4. Schwarze Kreide mit Rötel, weiß gehöht. Halbfigur eines Apostels, Profil nach rechts. Ähnliche Figuren auf der Einsetzung des Abendmahls und der Himmelfahrt.

Inv. 663. 28,6 : 32,4. Braune, weiß gehöhte Pinselzeichnung, Kohlevorzeichnung, braunes Papier. Baumstudie in sehr weicher, tupfiger Manier. Sehr ähnlich der Landschaft der Grabtragung in Sinigallia (fehlt im Katalog von Wickhoff).

Bolognesische Schule Bd. VI Nr. 346, Dominichino genannt: 24,3 : 30. Kohle mit Kreide auf braunem Papier. Ausschnitt aus einem Karton, die scharfen Ritzlinien des Durchpausens noch erkennbar. Sehr schöner Kopf der die Maria stützenden Frau der Kreuzabnahme (im Text erwähnt S. 51).

Bd. V Nr. 288. Guido Reni zugeteilt, obgleich der Aufschrift

nach von B. 20,8 : 25,8. Pastell auf grauem Papier, weiblicher Kopf, ¾ nach links, etwas Untersicht.

Gibt einen häufigen Typus des B. wieder, wie er z. B. in der Magdalena der beiden Noli metangere vorkommt. Könnte auch der Kopfhaltung nach eine Studie dafür sein. Von Renis Manier scheint mir der Kopf doch abzuweichen, obgleich er auch nicht die für B. häufig so eigentümliche weiche und feine Durchbildung des Gesichtes zeigt.

Budapest: Nationalgalerie (Albertina Publ. Bd. IX Nr. 971). Kopf eines Knaben mit weichem Halskragen, in starker Untersicht, schwärmerisch aufblickend. Vielleicht ein Mönch, Franziskus? Sehr flotte Kohlezeichnung.

Stockholm: Nationalmuseum Nr. 75. (Albertina Publ. Bd. X Nr. 1159. Studie zur Heimsuchung. Dieses Blatt ist besonders interessant, weil es einen Einblick in die Arbeitsweise des Meisters gestattet. Die bekleidete Gruppe links auf der Treppe scheint er zuerst gemacht zu haben, zusammen mit der Bogenarchitektur und dem Ausblick auf die Landschaft. Dann stiegen ihm Zweifel auf und er versuchte ein paar neue Zusammenstellungen, nun in ganz flüchtigen Aktskizzen. Der Fortschritt von der linken oberen Figur zu der Gruppe links unten und dann zu der Gruppe rechts, die mit der Ausführung übereinstimmt, ist ersichtlich.

In den Monuments des arts du dessin (Vivant Denon 1829) Bd. II Nr. 110 ist eine Federskizze zu demselben Bilde der Heimsuchung im Stich reproduziert, welche uns darüber belehrt, daß B. sich die Abwicklung der Handlung zuerst im umgekehrten Sinne, von hinten nach vorne, gedacht hatte. Wir befinden uns in dem Gemache, in dem ganz vorne in der Ecke rechts Joachim am Tische sitzt. Er dreht den Kopf zurück und sieht in das Bild hinein, wo sich das Zimmer nach der Straße zu öffnet (man glaubt eine der Straßen Urbinos mit dem Dom und der Palastfassade zu erkennen) und wo sich die Szene der Begegnung zwischen den beiden Frauen gerade abspielt. Maria kommt eben die Treppe herauf und links hinter ihr Josef mit dem Esel. Rechts noch zwei Frauen; — sicher eine viel interessantere und kühnere Anordnung als auf dem ausgeführten Bilde, die er aber vielleicht deshalb aufgeben mußte, weil Maria so sehr zurückgedrängt war, was dem Auftraggeber nicht gefiel.

Berlin: Kupferstichkabinett. Keine Inventarnummer.

Mappe I. Nr. 1. 8,4 : 11,3. Bleistift mit Rötel auf weißem

Papier. Maria mit Kind und Josef. Wenig überzeugende Zuweisung: zu kleinlich.

2. 10,4 : 19,7. Rötel. Schlanke weibliche Gestalt auf einem Flachbogen liegend, den rechten Fuß auf einen Totenkopf gestellt, in der linken Hand Blumen. Zu ihren Füßen symmetrisch gelagert zwei geflügelte Putten, der rechte in Rückansicht. Könnte der weichen feinen Ausführung nach nur in die Zeit der Kasinofresken gehören, wo es aber nicht zur Anwendung gekommen ist; jedenfalls Entwurf für eine Deckenfigur. Auf der Rückseite dem Salimbeni zugeschrieben, was nicht unmöglich wäre.

3. 19,8 : 25. Braun lavierte Federzeichnung auf weißem Papier. Maria mit Kind, Johannes, Elisabeth und Josef. An B. kann nicht gedacht werden, da viel zu unruhig und der Kontur zu abgerissen.

4. 6,5 : 11,4. Rötel mit Bleistift auf gelbem Papier. Sitzender nackter Putto, der ein rechts neben ihm stehendes Gefäß mit beiden Händen umfaßt, von dem ein Stab über seine Schultern geht. Könnte er nur zu den Deckenfresken gehören, doch nicht sicher zuzuweisen.

5. 8,5 : 15,8. Rötel mit Bleistift auf gelbem Papier. Lebhaft bewegter nackter Putto, mit erhobenem rechten Arm und Bein, wohl fliegend gedacht. Erinnert stark an Correggio. Rechts flüchtig skizziert etwas, das wie ein Kerzenhalter aussieht.

6. 21,9 : 29. Schwarze Pinselzeichnung, braun und rot laviert, weiß gehöht, ziemlich verdorben. Verkündigung, aber nicht für die in Loreto (jetzt Vatikan), wie in einer alten Unterschrift bemerkt ist, sondern für die, von der sich eine Kopie im Atteneo zu Pesaro erhalten hat, wo Maria die Hände zusammenlegt. Ein schlechtes Blatt, sicher nur Nachzeichnung.

7. 21 : 28,3. Getuschte Federzeichnung auf weißem Papier. Viele verschiedene Studien auf einem Blatt. Rechts unten eine Verkündigung. Maria kniet an einem Betpult rechts mit staunend erhobenen Händen in Vorderansicht; von links schwebt mit erhobenem rechten Arm der noch nackte Engel herab, ohne Flügel. Darüber der Engel in Kniestellung mit Flügeln. Darüber noch einmal schwebend mit Flügeln und mit erhobenem linken Arm, in der gesenkten Rechten die Lilie. Daneben eine kniende Frau in Seitansicht mit starker Körperdrehung, vielleicht eine Maria der Verkündigung. — Links unten zwei Aktstudien zu einem hl. Sebastian, wahrscheinlich Vorstudien zu der Genueser Kreuzigung, doch nicht so ausgeführt. Das eine Mal mit hoch angebundenem rechten Arm. Darüber der Rückenakt eines Mannes, ähnlich dem Hammelführer des ersten Tempelganges der Maria. Endlich ein Liniengewirr, in das sehr schwer

Sinn zu bringen ist. Es könnte eine Skizze zur Grabtragung in Sinigallia sein, was zeitlich wohl möglich wäre.

Rückseite: Drei Studien zu der Mutter mit den beiden Kindern links im Vordergrunde der Madonna del Popolo, ihr Kopf ein viertes Mal wiederholt. Darüber sehr klein eine flüchtige Aktskizze, wohl zu einer Anbetung der Hirten, mit einem schönen schlanken Jüngling als linker Eckfigur, die sich in ähnlicher Weise auf der Anbetung der Hirten des Louvre wiederfindet (im Stich reproduziert bei Vivant Denon a. a. O.), wozu diese kleine Skizze vielleicht als erste Idee gelten darf. Im Hintergrund Josef, der einen Vorhang emporhebt, durch die Öffnung kommen Hirten herein. Vorne rechts eine Kniefigur in Rückansicht.

8. 25,8 : 26,7. Schwarze Kreide mit Rötel auf braunem Papier. Kopf eines Putto in Aufsicht. Kaum echt.

9. 17,3 : 18,9. Federzeichnung und Kohle auf graublauem Papier. Madonna mit Kind, Josef und dem kleinen Johannes. Kein B.

10. 25,5 : 26,4. Schwarze Kreide und Rötel auf braunem Papier. Kopf und Schulter eines lockigen Putto, Profil nach rehts. Ähnliche Ausführung wie Nr. 8, fragliche Echtheit.

11. 19,4 : 25,6. Pastell auf gelblichem Papier. Kopf eines Putto, en face, nach links geneigt. Rechts unten steht: Barocius fecit, was aber für die Echtheit nichts beweist. In der Albertina sind ähnliche Köpfe ihm zugeschrieben mit ähnlichem Gelb des Haares und hellem Kirschrot der Wange. Sehr weich, ohne Angabe fester Formen, besonders an den Augen, die hervorquellen und nicht richtig zueinander stehen.

12. 9,3 : 10,2. Bleistift mit Rötel auf weißem Papier. Weiblicher Kopf, Profil nach rechts. Zarter Ausdruck, schlicht zurückgekämmtes Haar. Inschrift auf der Rückseite in Bleistift: „F. Barroccio fecit 1560" — nicht alt.

Mappe II. 13. 9,5 : 13,8. Rötel und Feder auf weißem Papier. Knabe mit vorgestrecktem rechten Arm in Seitansicht, Kopf ¾ nach rechts, Halbfigur, Studie zu dem kerzentragenden Knaben der Beschneidung.

14. 16,7 : 11,2. Bleistift mit Rötel auf weißem Papier. Studie wie Nr. 13, nur einmal der Kopf des Knaben ganz en face.

15. 19,2 : 28,2. Kohle mit Kreide auf graublauem Papier. Ein kleines Mädchen kniend, ¾ nach rechts, die linke Hand wie erschreckt zum Kopf erhoben. Daneben eine Gewandstudie zu einer Frau wohl, an die sich die Kleine ängstlich anschmiegt.

16. 17,9 : 21,8. Kohle mit Kreide auf braunem Papier. Halbfigur eines Knaben in Vorderansicht, in der erhobenen Rechten

ein Glasgefäß mit langem Hals, bereit zum Ausgießen, in der linken einen bauchigen Krug, den er gegen den Schenkel stemmt.

Rückseite Aufschrift, die ziemlich alt zu sein scheint: Federico Barocci 1580, was wohl stimmen könnte. Nach E. Harzen ist es ein Zuccaro, kann jedoch wohl B. sein.

Paris: Louvre.

Inv. 2,841. 24 : 26. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht auf graubraunem Papier. Moses, dessen Stab in eine Schlange verwandelt wird, in Landschaft, mit Gottvater in den Wolken. Kein B., vielleicht A. Vitale.*)

Inv. 2,844. 15,5 : 24. Oben rund. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht auf braunem Papier. Anbetung der Hirten. Ein sehr interessantes Blatt, in unmittelbarer Anlehnung an Motive Baroccis entstanden, jedoch für ihn selbst zu roh in der Zeichnung und besonders im Auftrag des Deckweiß. Zudem würde B. die Form mit den gleichen Mitteln viel sicherer herausgeholt haben. Vielleicht Vitale oder Baldelli.

Inv. 2,845. Braun lavierte Federzeichnung auf blaugrauem Papier. Anbetung der Könige. Technik und Zuschreibung wie beim vorigen Blatte.

Inv. 2,846. Bleistift und Rötel. Madonna mit Kind und vier Heiligen. Vor ihr steht der kleine Johannes. Zu kleinlich für B.

Inv. 2,847. Aquarell mit Pastell übergangen. Nachzeichnung der Madonna mit dem Buche in Petersburg (s. Text S. 69). Die Umrisse sind mit einem scharfen Instrument nachgezogen. (Photo Braun 216).

Inv. 2,848. 19 : 23,3. Braun lavierte Federzeichnung, weiß gehöht, auf graublauem Papier. Madonna mit Kind, Johannes und Anna. Johannes hat einen Vogel in der linken Hand. Vor ihm sitzt ein Hund. Verwandtschaft mit der Madonna del Gatto (siehe Text S. 64).

Rückseite: Anderer Entwurf desselben Gegenstandes, ungefähr im Gegensinn.

Inv. 2,849. Federzeichnung. Madonna mit Kind und musizierenden Putten. Maria ähnlich 2,847. Kaum echt.

Inv. 2,850. Vorzeichnung für einen Clair-obscur-Holzschnitt der Ruhe auf der Flucht.

Inv. 2,853. Schlechte Kopie nach der Grabtragung in Sinigallia. (Photo Braun 215).

---

*) Bellori erwähnt einen „Moses, der mit dem Herrn spricht“, den Barocci im dritten Zimmer des Kasinos zu malen angefangen habe, den er aber seiner Erkrankung wegen nicht vollenden konnte. Sollte diese Zeichnung darauf zurückgehen?

Inv. 2,854. Madonna della Misericordia. Plumpe Nachahmung oder Nachzeichnung.

Inv. 2,855. Weiß gehöhte Federzeichnung. Madonna auf Wolken, zu beiden Seiten Anbetende, links Männer, rechts Frauen. Nachahmung der Madonna della Misericordia.

Inv. 2,856. Getuschte Federzeichnung auf braunem Papier. Eine Rosenkranzmadonna, in enger Anlehnung an die Madonna del Rosario in Sinigallia, aber nicht echt.

Inv. 2,858. Nachzeichnung von ähnlicher Hand wie 2,841 und 2,849 nach dem Martyrium des hl. Vitalis, jedoch verändert und nur die Hauptmotive beibehalten.

Inv. 2,860. 24,5 : 38,5. Kohle mit Rötel und Weiß auf bräunlichem Papier. Eine Aktstudie, ähnlich dem Geräteträger vorne rechts auf dem Abendmahl in Urbino. Für ein Original fehlen alle Merkmale.

Inv. 2,862. 25,7 : 39,8. Bleistift, weiß gehöht, auf braunem Papier. Profilansicht einer zusammengesunkenen Maria einer Kreuzabnahme oder Kreuzigung, hinter ihr Johannes, der sie stützt, nur eben angedeutet. Sehr schöne feine Zeichnung, vielleicht ein erster Gedanke zu der Maria der Genueser Kreuzigung. (Photo Braun.)

Inv. 2,863. 17,5 : 23,5. Rötel mit Kohle auf braunem Papier. Studie im Gegensinn zu dem Jünger des Abendmahls in Urbino, der das Messer in die Scheide steckt. Sehr beschädigt.

Inv. 2,864. 20,5 : 27,5. Kohle mit Rötel auf gelbem Papier. Bruststück eines Mädchens, ¾ nach rechts. Im Kopftypus an die Tugenden des Kasinos erinnernd, doch kaum echt.

Inv. 2,866. 21,2 : 27,4. Kohle, Rötel und Weiß auf braunem Papier. Ausführlichere Kopfstudie zu der Madonna mit Kind des großen ausgestellten Kartons der Uffizien Nr. 562*), 1741 von M. Crozat aus Urbino mitgebracht. Sehr eindrucksvoll. (Photo Giraudon 380.)

Inv. 2,867. 18,2 : 19. Kohle mit Rötel. Kopf einer Madonna, offenbar nach der Madonna del Rosario gemacht.

Inv. 2,868. Weiblicher Kopf, ¾ nach rechts, etwas geneigt. Kein B.

Inv. 2,869. 23 : 27. Kohle, Rötel und Weiß. Zwei Puttenköpfe, der eine dem Kind der Madonna del Gatto sehr ähnlich, der andere häufiger vorkommend. Nicht eigenhändig. (Photo Giraudon 378.)

---

*) Schmarsow (Abhandlung Bd. 28 Nr. 3, S. 40) sieht darin den Kopf der Madonna di S. Lucia des Louvre. Ich muss aber auf meiner Ansicht bestehen, da ich sowohl den Karton der Uffizien, als auch das Louvrebild — selbst ohne die archivalischen Beweise Bombes — für Schülerarbeiten, meinetwegen des Francesco Baldelli, halte.

Inv. 2,870. 29,3 : 33. Kohle, Rötel und Weiß auf braunem Papier. Kopf eines Putto und Faltenstudien. Mäßiges Blatt.

Inv. 2,871. 24,8 : 33. Pastell auf grauem Papier. Profilkopf nach rechts eines jungen Mannes mit weißer Halskrause. Das Gesicht erscheint wie gepudert, idiotischer Ausdruck. (Photo Braun 217.) Kopf eines Toten?

Inv. 2,872—84. Pastellköpfe, wahrscheinlich sämtlich Nachzeichnungen oder überhaupt andern Ursprungs.

Inv. 2,886. 28 : 40. Kohle mit Rötel und Weiß. Weibliche Arm- und Handstudien, ähnliches Blatt in den Uffizien.

Inv. 2,887. Handstudien, wohl Kopie.

Inv. 2,888. 37,3 : 21,7. Kohle mit Kreide auf blaugrauem Papier. Zwei Kinderakte, vier Kopfstudien zu Putten und eine Kopfstudie, wohl zu einer Madonna.

Rückseite: Vier Handstudien. Feine blasse Zeichnung, sicher echt.

Inv. 2,889. 30,5 : 42,5. Kohle auf braunem Papier, mit Weiß und Braun angelegt. Baumstudie nach der Natur. In der Technik der Baumstudie in der Albertina sehr ähnlich, jedoch nicht so gut.

Inv. 2,892. 27 : 28. Federzeichnung. Anbetung der Hirten. Motive B.s sind verwertet, doch für ihn selbst zu schlecht.

Inv. 2,894. 23 : 32,5. Schwarze Kreide mit Weiß auf grauem Papier. Madonna mit Kind, Johannes und Josef. Kombination aus mehreren Werken B.s.

Inv. 2,899. 12,4 : 32. Schwarze Kreide, Rötel mit Weiß gehöht. Halbfigur einer Magd, die einen Korb in die Hüfte gestemmt trägt, mit Kopftuch. Verlorenes Profil nach links, ähnlich der Magd mit den Tauben der Heimsuchung, doch zu schwach für B.

Inv. 2,900. 38 : 27,3. Rötel auf weißem Papier. Dreimal das Kind der Madonna del Gatto, doch sicher Kopie.

Inv. 2,916. 23,3 : 37,2. Kohle, braun angelegt, weiß gehöht. Baumstudie. Große Verwandtschaft mit der Albertina-Baumstudie (s. oben unter „Landschaft“).

Inv. 2,901. Bleistift. Kopie nach dem Josef der Heimsuchung. — Rückseite: die Magd mit den Tauben.

Inv. 2,906. Weiblicher Profilkopf nach rechts mit langem goldenen Haar. Gehört vielleicht in die Richtung des Piazzetta.

Inv. 2,907. 22 : 30. Pastell auf graublauem Papier. Weiblicher Profilkopf nach rechts mit Schulteransatz, ähnlich der Kopenhagener Verlobung der hl. Katharina (s. Text S. 70), kein B.

Inv. 2,924. 34,3 : 49,3. Braun getuschtes Blatt, mit Weiß ge-

höht. Kopie nach einem von der Ausführung abweichenden Entwurf der Austeilung des Sakraments, übereinstimmend mit Nr. 50 der Sammlung in Wiltonhouse, ebenfalls einer Kopie. Das Original gehört wahrscheinlich zu den Zeichnungen, die B. dem Papste zur Beurteilung nach Rom sandte, von denen in mehreren Briefen die Rede ist, die E. Scatasse veröffentlicht hat. (Rass. bibl. d. Arte it. IV., S. 129.) Daraus geht hervor, daß der Künstler erst 1605 mit der Ausführung des Bildes begann. Es wird also in den folgenden Jahren in der päpstlichen Kapelle in S. Maria Sopra Minerva aufgestellt worden sein, wo es sich noch heute befindet, leider aber in so schlechtem Zustande und so ungünstiger Beleuchtung, daß eine Würdigung ganz unmöglich ist. Dafür ist um so besser erhalten die sicher eigenhändige Wiederholung in S. Giacomo Maggiore zu Bologna.

Ausgestellt:

Inv. 2,396. (No. 214 der Collection His de la Salle.) Rubens d'après un maitre de l'école florentine.

Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes und Josef. Geht sicher auf B. zurück (s. Text S. 63).

Anbetung der Hirten: Getuschte Federzeichnung mit Weiß gehöht. (Phot. Alinari 177.) Ein sehr interessantes Blatt, flüchtig mit der Feder hingeworfen und nur in großen Flächen leicht schattiert oder mit Weiß gehöht. In einem verfallenen Stalle die heilige Familie, Maria kniend das Kind anbetend, von dem alles Licht ausgeht. Josef lehnt sich rechts über das verfallene Gemäuer und blickt den mit ihren Tieren herbeieilenden Hirten entgegen. Diese machen in respektvoller Entfernung Halt, knien nieder oder beugen sich links über die Mauer hinüber, um das Kind zu sehen. Sicher ein Blatt seiner reifsten Zeit, worauf das Lichtproblem und die freie Beherrschung aller Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers schließen läßt.

Im Kupferstichkabinett der Pariser Nationalbibliothek befindet sich in der Barocci-Mappe ein großer, stark beschnittener Stich einer Anbetung der Hirten. Es fehlt aber jede Bezeichnung des Stechers oder Malers, als der keinesfalls ohne weiteres B. anzunehmen ist. Die mächtigen, außerordentlich lebhaft bewegten Figuren, die alle auf das Kind hinweisen, von dem auch hier alles Licht ausgeht, erinnern in der Tat in manchen Dingen an den Altersstil B.s, wie er sich z. B. in dem Abendmahl findet. Besonders die Madonna zeigt den ihm eigenen Gesichtstypus. Trotzdem wird man das Vorbild dieses Stiches eher in Venedig in der Schule Tintorettos und Paolo Veroneses suchen müssen, als in Urbino.

London: British Museum, Printroom. 1873—12—13—1937.

25 : 38. Federzeichnung, braun laviert, weiß gehöht, auf braunem Papier. Madonna auf Wolken mit links unten Johannes dem Täufer und rechts dem hl. Franz, vollständige Skizze zu einem Gemälde, zur Übertragung quadriert. Die Gruppe der Madonna mit Kind auf Wolken ist identisch mit der gleichnamigen Radierung. Beide Heilige sind im Profil gesehen und einander zugekehrt. Der hl. Franz ist in allem wesentlichen eine sehr genaue Kopie nach dem hl. Bernhard der Kreuzabnahme und der Johannes bildet den Thaddeus der Madonna di S. Simone weiter, fügt aber das von Leonardo herrührende Motiv des im Winkel den Körper überschneidenden Armes hinzu, der auf die Madonna nach oben weist. Also auch hier wieder alte Motive zu einem neuen Ganzen vereinigt. In dem Abschnitt über die Radierungen wiesen wir schon darauf hin, daß die Komposition mit der von Bellori erwähnten Madonna mit den Heiligen Franz und Josef für die Kapuzinerkirche in Fossombrone zu identifizieren ist. Nr. 11 286 der Uffizien ist eine Teilstudie zum Johannes dieses Bildes.

1897—4—10—8. Pastell, Christuskopf? Schlecht, zerfahren und süßlich, unbedingt kein B.

Pp. 197. Kohle mit Rötel und Kreide auf gelbbraunem Papier. Kopf vom Typus des hl. Franz, en face, nach links geneigt, große schwärmerisch nach oben blickende Augen. (Photo Braun 123.) Macht keinen unbedingt echten Eindruck.

1901—4—17—32. 36 : 26,6. Kohle mit Rötel und Weiß auf grauem Papier. Studie zu einem Putto, Kopf und rechter Unterarm. Vielleicht für den linken oberen Engel der Madonna del Popolo.

Pp. 3—202. 25,2 : 39,5. Aquarell. Ein Abhang mit ein paar buschigen Bäumen, die sich am Boden dahinwinden. Die modern-impressionistische Technik und die kraßbunten Töne besonders des Grün erwecken die stärksten Zweifel an der Echtheit dieses Blattes. Die Aufschrift: Federicus Barotius Urbinas fecit ist nicht alt.

Pp. 3—203. 27,6 : 39,2. Getuschte, weiß gehöhte Federzeichnung auf graublauem Papier. Franziskus in Landschaft die Stigmaten empfangend. Ein Weg, auf dem man hinten den Bruder Rufinus in ein Buch vertieft fortschreiten sieht, zieht sich an einem steil abfallenden, bewaldeten Abhang hin, links Ausblick auf eine Ebene mit Häusern in der Ferne. Von Schmarsow sehr gepriesen wegen der Verbindung von Figur und Landschaft; macht jedoch keinen durchaus echten Eindruck, besonders im

Baumschlag, der auf den Blättern der Albertina und des Louvre bedeutend besser gesehen ist. Wird wohl Schülerarbeit sein, da auch der hl. Franz recht schlecht gezeichnet ist (Photo Braun 122).

1853—10—8—7. Grabtragung: Pinselzeichnung mit Rötelvorzeichnung, weiß gehöht. Grabtragung: Andere Komposition als die Grabtragungen in Sinigallia und Bologna. Gehört in der Technik mit dem vorigen Blatte zusammen und ist sicherlich kein Original (Photo Braun).

1895—9—15—656. Rötel auf weißem Papier. Kopf eines hl. Franz. Langweilig, akademisch, regelmäßig. Kopie.

1853—10—8—8. Heiliger Franz in ganzer Figur ähnlich dem des Perdono. Kopie.

1895—9—15—655. Flucht nach Ägypten in Waldlandschaft mit zwei Engeln in den Baumkronen. Zwei ähnliche Blätter in den Uffizien (11 469, 11 471), die Schmarsow in die Jugendzeit setzt, reihen sich den von mir im Text besprochenen Federzeichnungen an*).

Chatsworth: Sammlung des Herzogs von Devonshire.

Nr. 63 der Publ.: Grabtragung, Nachzeichnung nach der Grabtragung in Sinigallia.

Ruhe auf der Flucht, oder hl. Familie in Landschaft. Sehr weiche Pinselzeichnung (Photo Braun 57), (s. Text S. 62).

The old masters at Wilton-House (Arthur Strong).

Part. V. Nr. 50: Federzeichnung, rot und weiß laviert. Die Austeilung des Abendmahls. Kopie eines abweichenden Entwurfes, ähnlich dem Blatte des Louvre (2,924). Der Schauplatz ist derselbe wie auf dem Gemälde, doch ist die Gruppierung eine andere und das Gestell mit den Tellern an der hinteren Wand ist viel kleiner, da sich daneben eine Tür nach einer Treppe öffnet, auf der zwei flüchtig skizzierte Aktfiguren sichtbar werden (vgl. die Stockholmer Studie zur Heimsuchung). Die mittlere Tür der linken Wand ist fortgefallen. Die rechte vordere Figur des Tellerwäschers hat einer knienden Rückenfigur Platz gemacht, ähnlich einem Jünger der Himmelfahrt. Das Louvre-Blatt ist sicher eine schlechte Kopie, was ich von diesem Blatte auch vermute.

---

*) Siehe auch Ferri, a. a. O. Die von Schmarsow (Zeichnungsstudie III A p. 18) als Barocci besprochene und abgebildete Kohlezeichnung einer nackten Jünglingsgestalt aus der Fawkener Sammlung (Nr. 5210) ist gewiss ein sehr schönes Blatt, aber ich möchte sie auf keinen Fall mit B., sondern lieber mit Simone Cantarini da Pesaro in Zusammenhang bringen. Für Barocci vermisse ich die ihm eigentümliche Art der Auffassung und — besonders im Kontur — gänzlich seine Strichführung.

Part I. Nr. 8. Schwarze und rote Kreide. Eine Nymphe auf Kissen unter einem Baume schlafend, ein Hund zu ihren Füßen. Ein mythologischer Akt in einer Landschaft und von B.? Das hat bisher gar keine Analogien. Auch nicht die breite, weiche Zeichnung des weiblichen Körpers selbst, die sehr stark an Correggio erinnert. Strong faßt das Blatt daher als einen Beweis für die nahen Beziehungen beider Künstler auf. Der erste Eindruck führt zur Absprechung, aber die Baumwurzel links kehrt auf der Madonna mit dem hl. Johannes von 1565 wieder und so ließe sich das Blatt wenigstens in bezug auf die Nymphe als eine Kopie nach Correggio ansehen, zu der dann die Landschaft selbständig hinzugefügt wurde.

London: Sammlung Richard Cosway.

Imitations of ancient and modern drawings C. M. Metz, London 1789. Dort ist eine Zeichnung zu einer Geburt der Maria nachgestochen, die, soweit man nach dem Stich urteilen kann, zwar mit sehr baroccìesken Motiven arbeitet, nimmermehr aber von ihm selbst herrührt. Viele Anlehnungen sind aus späten Werken genommen, wie dem Abendmahl und dem Besuch der Elisabeth bei Maria. Interessant ist der Durchblick in ein hinteres Zimmer mit dem Wochenbett.

Lille: Museum.

Photo Braun 156. Kopf eines älteren Weibes oder Mannes, ¾ nach rechts, etwas gehoben und aufwärts blickend. Sehr sauber durchgearbeitet, tiefe Runzeln auf der Stirne, schmerzlicher Ausdruck. Dieser ruhige, klare Kopf hat seiner ganzen Auffassung und Technik nach nichts mit B. zu tun (Urteil nach Photographie).

Würzburg: Kunsthistorische Sammlung der Universität.

Von den bei Schmarsow (Zeichnungsstudie III A p. 24 ff) katalogisierten Zeichnungen dieser Sammlung kann ich nur folgende sechs Blätter als unzweifelhaft eigenhändige Arbeiten anerkennen: Mappe 18 Nr. 19; 26a; 18 (Schm. irrtümlich? Nr. 13 — Studie für die Mutter mit Kind der Mad. del Popolo, vergl. Berlin); 4; 26b und 10.

Als sehr zweifelhaft erscheinen mir die Nummern 3, 15, 28a, 16, 34 und 28b. Bei den übrigen kann von eigenhändiger Ausführung gar nicht die Rede sein. Es sind zum größten Teil Nachahmungen oder Nachzeichnungen.

Die Zeichnungen der Sammlung der Offizien zu Florenz.

Zum Schlusse muß ich nun auch auf Schmarsows Kritische Studien über die Zeichnungen Baroccis in den Uffizien etwas näher eingehen. Schmarsow selbst scheint zwar der Meinung gewesen zu sein, nur er allein hätte die in diesen Studien geleistete Arbeit vollbringen können; wenigstens überläßt er am Schlusse seiner Vorbemerkung in liebenswürdiger Weise „die Nachlese denen, die diesen Kern zu erfassen nicht vermocht hätten". Wir wollen darüber nicht mit ihm rechten, sondern nur dartun, was wir für notwendig und richtig halten. Es tut mir jedoch leid, daß so viel Zeit und Mühe auf eine im Grunde sehr wenig brauchbare Arbeit verwendet worden ist, wenig brauchbar aus folgenden Gründen: Dem Charakter des Heftes als Katalog entsprechend, beschränkt sich seine Benutzungsmöglichkeit ganz von selbst auf die Verwendung vor den Mappen.*) In diesen aber sind die Zeichnungen in einer bestimmten numerischen Reihenfolge angeordnet, welcher Schmarsow leider keineswegs gefolgt ist. Vielmehr wählt er als Ordnungsprinzip seiner Besprechung die Zugehörigkeit der einzelnen Blätter zu ausgeführten oder auch unausgeführten Werken des Meisters — gewiß ein gutes Prinzip, wenn die Blätter nur auch in dieser Reihenfolge lägen oder wenigstens gelegt werden könnten. So aber muß der Nachprüfende oder der Wißbegierige fortwährend in sämtlichen Mappen hin- und herblättern, was bei der großen Fülle der Zeichnungen (über 500!) zu einer unerträglichen Plage wird. Ja, es ist fast leichter, einen eigenen neuen Katalog herzustellen, als den Schmarsowschen zu benutzen, zumal er auch nur etwa die Hälfte der vorhandenen Zeichnungen bespricht und seine Auswahl häufig eine recht willkürliche genannt werden muß. Er ging von der im allgemeinen gewiß lobenswerten Ansicht aus, vorläufig nur das Beste und Wichtigste auszuwählen und zugänglich zu machen, eine Überlegung, die sich in diesem Falle aber als verfehlt herausgestellt hat. Ich bin gewiß kein Vollständigkeitsfanatiker, aber hier wäre doch einmal Vollständigkeit am Platze gewesen. Ergänzungsversuche würden die Verwirrung nur noch steigern. Das einzig Richtige und Zweckmäßige wäre, einen neuen und möglichst vollständigen Katalog aufzustellen, was mir aber an dieser Stelle nicht möglich ist, obgleich ich das Material dazu bereits gesammelt hatte, ehe die Schmarsowsche Studie erschien. So muß ich

---

*) Wenigstens so lange, als diese Zeichnungen noch nicht in guten Reproduktionen einem größeren Publikum zugänglich sind. Aber selbst dann noch müßte sich jede wissenschaftliche Untersuchung auf die Originale stützen.

mich hier darauf beschränken, den Schmarsowschen Deutungen meine Auslegungen gegenüberzustellen, doch nur soweit sie voneinander abweichen. Zwar kann auch ich mich wieder geirrt haben; allein ein Meinungsaustausch ist unumgänglich notwendig, um zur endgültigen Klarheit zu gelangen.

Nun zu den Zeichnungen selbst (ich folge der Anordnung Schmarsows). Gleich die erste ist nicht einwandfrei bestimmt:

A I Madonna di S. Simone.

Nr. 11405: gibt die linke Seite der Heiligen Familie des Kasinos, Maria mit Kind und Elisabeth, woran kein Zweifel sein kann, wenn man Nr. 11414 vergleicht, wo die ganze Komposition in Federzeichnung erscheint. Die Verwandtschaft mit der Mad. di S. Simone ist nur mittelbar (vgl. Text, Seite 31, 39 und auch 37).

III Mad. di S. Lucia.

11540: Studie zur Mad. del Gatto. Kind und Mutter, aber im Gegensinn. Die Mad. di S. Lucia (Louvre) halte ich mit Bombe für das Werk seines Schülers und Neffen Francesco, der aber nach E. Calzini (Rass. bibl. d. Arte it. XII) nicht den Zunamen Barocci, sondern Baldelli gehabt hat. Diesem wäre dann auch der Karton Nr. 817 der Uffizien (ausgestellt) zuzuweisen, sowie noch einige Blätter in anderen Sammlungen, die dort gleichfalls unter dem Namen seines Lehrers gehen.

11409: Die Deutung dieses Hl. als Vorbereitung zu St. Abbas dieses Bildes ist wenig stichhaltig. Barocci hat viele solcher Figuren gebildet.

V Geburt Christi.

11485: halte ich für eine Studie zu einer Ruhe auf der Flucht, die aber von der bekannten ausgeführten abweicht.

VII Mad. del Gatto.

11519: Kopf und Schulter eines Engels. Zur Mad. del Rosario oder Mad. del Popolo gehörig.

VIII Mad. del Popolo.

11293: zur Madonna der Verkündigung.

11333: Christuskopf für die Berufung des Andreas.

IX Martyrium des hl. Vitalis.

11653: für den Jungen links der Austeilung des Abendmahls (Rom).

XI Perdono di S. Francesco.

9339: Coll. Santarelli: halte ich für die Nachzeichnung eines Schülers.

XII Mad. del Rosario.

11513: Aktstudie für den links knienden Jünger der Himmelfahrt.

11327: möglich, kann aber auch für einen Jünger des Abendmahles gemeint sein.

XIII La Concezione.

11446: schon gestochen von Mulinari. Die Ähnlichkeit mit 11410 ist nur oberflächlich; bei genauer Betrachtung ergibt sich ein wesentlich anderes Bewegungsmotiv. Ohne Zweifel eine selbständige Komposition auch gegenüber Nr. 128 der Pinakothek zu Urbino.

11339: (nicht erwähnt!) Aktstudie zur Madonna der Concezione, eine der schönsten Zeichnungen in den Mappen der Uffizien, wo mit ganz sparsamen Mitteln ein wundervolles Sfumato erreicht ist.

11361: „andächtig kniende Figuren" von M ö n c h e n kommen auf keinem Bilde in Urbino vor, nur Halbfiguren oder sogar nur Brustbilder.

XIV Verkündigung.

11382: Dies Blatt braucht nicht zu der von Valentin Green geschabten Verkündigung zu gehören, denn ich erkenne in der Vorlage dieses Schabkunstblattes nur die Hand eines Schülers, der auch die hl. Katharina im Palazzo Rosso zu Genua gemalt hat und der vielleicht mit Fr. Baldelli identisch ist, dem dann auch die Zeichnung zu einer Mad. della Cintola (Nr. 640 der Albertina, vgl. S. 85) gehören kann. Nr. 11382 kann aber mit Nr. 104 der Pinak. Urbino zusammengebracht werden, wozu Nr. 103 Gegenstück ist und die beide einen knienden Engel der Verkündigung darstellen.

11664: ist der Ärmel zur Mad. der Ruhe auf der Flucht; auf dem gleichen Blatt Bein- und Fußstudien zum Kinde desselben Bildes, wodurch diese Deutung gesichert wird.

11472—73: sind zu schlecht für B.; Nachzeichnungen von Schülern!

XVI Noli me tangere.

11605: ist eine Studie zu dem rechts vor Christus knienden Jünger der Einsetzung des Abendmahls (Rom).

XVII Beata Michelina.

11558: möchte ich als Vorbereitung auf den ausgestellten Karton Nr. 613 der Uffizien ansehen, mit dem es weitgehend übereinstimmt. Der Karton ist viel früher als die hl. Michelina, und so würde auch die feinere und etwas befangene Art der Zeichnung erklärt, die besser in die Jugend des Künstlers paßt.

XVIII Stigmatisation des hl. Franz.

11396: muß ein Irrtum sein, denn dies Blatt ist eine Gewandstudie hauptsächlich zum Christus des „Perdono".

XX Beschneidung Jesu.

11288: ist Studie zum Karton der Nativitä Nr. 11432, worauf ganz richtig verwiesen wird, ohne aber die Folgerung daraus zu ziehen. Dieser Hirte hat sehr große Ähnlichkeit mit dem Widderführer des Ersten Tempelganges, woraus man auf die zeitliche Zusammengehörigkeit schließen könnte (Schmarsow datiert die Nativitä ca. 1570, während sie 1597 anzusetzen ist, vgl. Dokument, Seite 00).

821: Studie zum Kopf des Joachim des Ersten Tempelganges. Der Kopf des Priesters auf der Beschneidung ist wesentlich jünger; zudem trägt er einen Turban.

XXI Tempelgang Marias.

11320: die Maße 20×24,5 stimmen nicht, vielmehr 41×27, ist Nackenstudie eines Jünglings.

XXII Einsetzung des Abendmahls (Rom).

11638: gehört viel eher zu dem knienden Knaben des Abendmahls in Urbino.

XXIII Aeneas und Anchises.

11653: habe ich auf den linken vorderen Jungen der Einsetzung des Abendmahls bezogen, allerdings ist die Beinstellung sehr ähnlich der des Aeneas.

XXIV Hieronymus (Rom, Borghese).

11402: Aktstudie zu einem knienden Hl. Franz, vielleicht zu dem des Perdono.

XXVI Sta. Catharina.

11301: Kopfstudie zur Hlg. Michelina.

XXII Bildnis des Giuliano Rovere.

11486 verso: wird hier nochmals besprochen als eine Porträtstudie, während es vorher schon unter V als zum Presepio gehörig behandelt wurde (Druckfehler?).

B V Der Auferstandene erscheint seiner Mutter.

Rahmen 560 (ausgestellt), oder Christi Abschied von Maria. Hier möchte ich darauf aufmerksam machen, daß sich zu diesem geplanten Bilde eine lebensgroße farbige Vorbereitung von außerordentlicher Frische in Chantilly (Jeu de Paume) befindet, welche vielleicht mit dem im Inventar der Benamati zu Gubbio erwähnten Stücke identisch sein könnte. Ich bin nicht ganz sicher, ob das Bild als Vorbereitung oder als unvollendete endgültige Ausführung anzusehen ist — jedenfalls aber ist es ein ganz ausgezeichnetes Stück. Und wenn ich damit und auch mit der Vorbereitung zur Himmelfahrt im Palazzo Albani zu Urbino die Dresdener Himmelfahrt vergleiche, so will mir nicht eingehen, diese als eigenhändige Arbeit zu betrachten. Schmarsow selbst erkennt

„die schmutzige, hier verdüsterte, dort überhitzte Palette aus lauter veralteten Farbenresten“ an.

11269: ist wohl eher eine Studie zur Einsetzung des Abendmahls in Rom.

VI Himmelfahrt Christi.

11374: Studie zur Madonna der Himmelfahrt Mariä.

11375: Studie zum Johannes der Kreuzigung Urbino, Pinakothek.

XIII S. Johannes Baptista.

11352: nicht unmöglich als Enthauptung des Johannes, aber schwer zu entscheiden. Kann auch aus der römischen Zeit stammen, denn die sitzende Figur erinnert an eine der Tugenden der Kasinofresken.

XIV S. Maria Magdalena.

11278: ist eine größere Studie zu der linken stehenden Heiligen, Schmarsows sogenannter „Madonna gloriosa“ (vgl. Seite 91).

XV S. Franciscus.

11322: kein Barocci nach meiner Ansicht.

XVI Bischof.

11324: gehört im Gegensinn gleichfalls zur Mad. gloriosa. Studie zu dem Bischof rechts, der nicht sein eigenes Kleid, sondern den Mantel der Mad. della Misericordia gefaßt hat.

C (Seite 28).

11284: gehört nicht zu einer der Tugenden, sondern ist Aktstudie zur Maria der Ruhe auf der Flucht. Vgl. den Stich von Guttenberg. (Siehe Text Seite 58.)

Die Verlobung der hl. Katharina im Oberstock des Kasinos kann für Barocci gar nicht in Anspruch genommen werden. Literarisch ist nichts darüber berichtet, und der Stil weist das übrigens sehr reizvolle Bildchen zwingend einem anderen Meister zu.

I Begegnung Joachims und Annas.

11366: Ich halte die Zuschreibung dieses Blattes an Barocci für unmöglich, nicht nur wegen des großen Abstandes von seinen späteren Zeichnungen, sondern hauptsächlich auch aus dem Grunde, weil dieses Blatt einen sehr ausgeprägten Stil erkennen läßt, und deshalb nur das Werk eines ausgereiften, in seinem Stile erstarkten Künstlers sein kann. Schmarsow sagt selbst: „Außerordentlich langgestreckte Figuren in dekorativem Bewegungszug, vgl. B. Peruzzi und Zuccari.“ Das ist sehr richtig beobachtet — einem von diesen beiden würde ich das Blatt nun aber auch zuschreiben! Ein weiteres Argument: Schmarsow setzt jene Madonna mit Sebastian und Rochus, die wir nur nach dem Stich des C. Bloemart kennen, in die Frühzeit von 1550—54, also in dieselbe Zeit wie jene Zeichnung. Der Stich hat aber durchaus

nichts von jenen überlangen, dekorativen Figuren; es ist vielmehr eine Arbeit im reinen Geschmacke der Raffaelschule, und von der Art der vorliegenden Zeichnung führt keine Brücke zu diesem Bilde hinüber (vgl. Text S. 13).

II 11422 und 11424 sind aus gleichen und ähnlichen Gründen dem Barocci abzusprechen.

11314: zweifelhaft (vgl. S. 13).

III 11516 fragliche Echtheit.

XII Verlobung der hl. Katharina.

11445: ist eine rein häusliche Szene (vgl. Text S. 66 auch für Nr. 1414).

XIII S. Georg.

11313: Ich habe die stärksten Zweifel an der Echtheit dieses Blattes.

XIV Enthauptung eines Märtyrers.

11423: ist ein Zuccaro (vgl. Text S. 13).

XV 11268: gleichfalls ein Zuccaro.

XVII Einzelfiguren

11284: zur Ruhe auf der Flucht (vgl. oben unter C).

11386: ist mit 11384 Studie zum Joseph des Presepio. Schmarsow: „ganz im Geschmack des B. Franco".

11404: kein Barocci. Schmarsow erinnert es an Parmigianino! Warum es dann nicht so nennen?

11507: Studie zum Joseph der Kasino-Madonna, aber im Gegensinn.

Eine Würdigung als Schlußwort.

Barocci ist der Maler der Gegenreformation, einer Zeit, wo die heiligen Mysterien der christlichen Religion neue schwärmerische Deuter und die Heiligen, als Träger dieser wunderbar-unbegreiflichen und nur durch bedingungslos-fanatischen Glauben faßbaren Vorgänge, neue begeisterte, ja verzückte Verehrer und Anbeter fanden. Der Geist der Inquisition, dieser scheußlichsten Einrichtung, die je den Namen Gottes mißbraucht hat, dieser unbedingte Glaubenszwang in Dingen, die nur dem freien Willen, der gutwilligen Überzeugung anzuerkennen vorbehalten sein sollten, dieser Geist der schlimmsten Grausamkeit, der ärgsten Greuel und daneben doch auch der weichlichsten, schwärmerisch-sinnlichen Auffassung der heiligen Geschichten und der inbrünstigen, fast fleischlichen Verehrung ihrer Träger, dieser Geist beherrscht jene Zeit und findet naturgemäß auch seinen Ausdruck in den Werken der Künstler, die damals für die Kirche schufen.

In den Werken dieser Zeit hat jede Linie, jede Bewegung, jede Farbe ihre Aufgabe, um zu der Erzielung eines möglichst unmittelbar packenden Eindrucks mitzuwirken und nicht allein künstlerische, sondern auch menschliche Anteilnahme an den heiligen Vorgängen zu erwecken. Ein wesentliches Mittel dazu ist die Darstellung sinnlich schöner Menschen beiderlei Geschlechts, ein Bestreben, das aber in seiner allzu ausschließlichen Absicht auf starke Wirkung, ja selbst auf Rührung, leicht zu einer süßlichen Äußerlichkeit führen kann, die jedoch in manchen Werken dieser Zeit, wenn eine kraftvolle und gesunde Eigenart sich in ihnen offenbart, zu einem verführerischen Reiz, zu einer wirklich eindrucksvollen Schönheit werden kann, wie es bei den meisten Bildern Baroccis der Fall ist.

Barocci ist der unmittelbare Nachfolger Correggios, an den er bewußt anknüpft. Er ist der Fortführer und Ausdeuter seiner Bestrebungen, der Vermittler und Vorkämpfer des Barock, der ihm seine Verbreitung und Wirkung auf das 17. Jahrhundert in der Hauptsache zu verdanken hat. Denn die Umsetzung von Correggios Stil in den Stil *seiner* Zeit war die notwendige Vorbedingung für dessen weitere Ausdehnung. Die großen dekorativen Maler des 17. Jahrhunderts fußen alle mehr oder weniger auf den Errungenschaften Baroccis, obwohl keiner von ihnen jemals wieder die gleiche Feinheit der Durchbildung, die gleiche Sicherheit und Schönheit der Zeichnung und den gleichen farbigen Glanz erreicht hat, der uns in seinen Schöpfungen beglückt.

Barocci ist der Einzige seiner Zeit, der noch die Kraft der Neubildung, der typischen Durchbildung seiner Gestalten hat. Er kennt noch den Eifer und den unermüdlichen Fleiß der Durcharbeitung aller seiner Figuren, ja jeder ihrer Bewegungen. Ihm ist die kleinste Einzelheit Gegenstand der genauesten Prüfung, damit sich nur ja alles dem Gesamteindruck restlos einordne. An den Gewändern, die seine Personen tragen, ist jede Falte und jedes Fältchen auf das Genaueste studiert und die Farbe gleichfalls sorgfältig erwogen und erprobt. Durch solchen Ernst der künstlerischen Arbeit, die sich allerdings mit hoher Begabung verbindet, ist es ihm möglich gewesen, in einer künstlerisch wankelmütigen Zeit seinen Werken den Stempel einer Eigenart aufzudrücken, die sie vor Nachahmung sichert und sie zu Trägern ganz bestimmter bleibender Eigenwerte macht.

Man vergleiche Baroccis Werke mit denen seiner Zeitgenossen und man wird zu der Überzeugung gelangen, daß Barocci die letzte große stilbildende Kraft und Persönlichkeit der italienischen Malerei gewesen ist, wenn man ihn rückschauend an die Renaissance anknüpft und dieses Urteil auf seine figürlichen Kompositionen einschränkt, die bei ihm in der Tat noch k o m p o n i e r t sind. Man vergleiche mit ihm die Carracci, Guido Reni, Caravaggio, Domenichino, Guercino, Spagnoletto, Luca Giordano, Pietro da Cortona, Albani, und wie sie alle heißen: man wird immer die gleiche Beobachtung machen und immer den grundsätzlichen Unterschied herausfinden, der sie alle von Barocci trennt und der ihm den Vorzug oder Vorrang gibt. Im 18. Jahrhundert kommt zwar in Italien in Venedig mit Piazetta, Tiepolo und den großen Landschaftern noch einmal eine kraftvolle künstlerische Richtung zum Durchbruch. Das 17. Jahrhundert aber verarbeitet noch ziemlich allgemein die Nachwirkungen der Kunst Baroccis, allerdings wohl mit Ausschluß der sogenannten naturalistischen Schule Neapels und Genuas.

Carlo Dolci gibt nur einen Abklatsch von der Schönheit seiner Werke. Er hat sich seine Madonnenköpfe zum Vorbild genommen und arbeitet nun immer mit denselben Mitteln: dem schwärmerisch-verzückten Blick großer feuchter Augen und einer jugendlich weichlich-süßlichen Schönheit, die bei Barocci ihre Berechtigung in der Gesamtwirkung fand, die er selten übertrieb und niemals so ausschließlich auf äußerliche Wirkung berechnete.

Ich zweifle nicht, daß Baroccis Werke seine Zeitgenossen in Entzückung und Begeisterung versetzt haben, wofür auch viele Beweise vorhanden sind. Das ist aber auch vollkommen begreiflich, wenn solche Meisterwerke entstehen wie die Kreuzigung in Urbino, wo die entsetzlichen Vorgänge der schrecklichen Nacht gemildert werden durch die liebliche englische Schönheit der Maria und der Magdalena,

deren goldne Locken weich und schmiegsam über ihre zart gerundeten Schultern fließen, und des Johannes, dessen kräftig-schönes jugendliches Gesicht von langen schwarzen Locken umrahmt wird. Nimmt man hinzu den wunderbar einzigen Wohllaut der Farbe, deren Schönheit und Besonderheit damals noch viel größere Wirkung tun mußte als heute, wo sie unter der Einwirkung des Kerzenrauchs verblaßt und getrübt ist, und den starken Ausdruck in allen Gesichtern, und selbst in den meisterhaft erfundenen Bewegungen und Stellungen, die inbrünstige Vertiefung in das Seelenleben der Beteiligten — zieht man dies alles in Erwägung, so wird man verstehen, daß die Mitwelt zu schwärmerischer Bewunderung hingerissen werden mußte. Denn entweder man steht diesen Werken kalt und abweisend gegenüber, oder aber man versenkt sich mit ganzer Seele in diese geheimnisreiche neue Welt der Kunst und bewundert sie in seligem Genusse. Das ist die Wirkung großer Kunst: sie erschüttert und reißt mit sich fort, sobald man nur einmal in ihren Zauberkreis getreten ist.

Barocci ist nicht nur der süßliche Schwärmer, wozu man ihn gerne machen möchte. In seinen Werken lebt etwas von dem kühlen Bergeshauch des hochgelegenen Urbino! Klarheit und gediegene Kraft erfüllen sie, trotz einer offenkundigen und immer wieder gerügten Weichlichkeit, die man aber lieber als Feinheit einer sehr zarten, auch für kleinste lineare und besonders farbige Reize außerordentlich empfindsamen Künstlernatur bezeichnen sollte. Denn er trug in sich die Idee einer wahrhaft großen, echten und lebendigen Schönheit, und all sein Bestreben ging in unermüdlichem Ringen darauf hinaus, dieser Schönheit auch in seinen Werken einen möglichst vollkommenen und angemessenen Ausdruck zu geben. Das wird jeder fühlen, der sich ernstlich in seine Werke vertieft! Vor seinen erstaunten Augen wird in wunderbarem Glanze eine neue, schönere Welt erstehen, in welcher er für die verborgensten Wünsche und die tiefsten Gefühle seiner Brust einen beglückenden Ausdruck findet. Dem oberflächlichen Betrachter allerdings werden sie ihre Reize gar nicht enthüllen.

BIBLIOGRAPHISCH-KRITISCHE EXKURSE

Lazzari, Lanzi.

Die kunsthistorische Forschung hat sich bis jetzt kaum mit den Schriftquellen des italienischen 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt. Wir besitzen viele kritische Vasari-Ausgaben, aber nicht eine einzige kritische Bellori- oder Baldinucci-Ausgabe. Die Zeit war allerdings noch nicht reif dafür, denn es fehlt vorläufig noch an den genügenden Vorarbeiten, ohne die ein solches Unternehmen kaum zu einem befriedigenden Ergebnis durchgeführt werden könnte. Bei dem allmählichen Fortschritt der Forschung wird das Material ganz von selbst und fast unmerklich zusammengetragen und muß dann nur noch zusammengefaßt werden. Mit diesen Vorarbeiten hat man bereits einmal um die Wende des 18. Jahrhunderts in Urbino, der Heimat des Künstlers, begonnen, und in den letzten zwei Jahrzehnten hat man sie wieder allgemeiner aufgenommen und erheblich gefördert. Davon zeugen die vielen dokumentarischen Mitteilungen, die zumeist in italienischen Zeitschriften veröffentlicht wurden, die wir unter den „Quellen" *) zusammengefaßt haben. Lazzari scheint der erste gewesen zu sein, der bestrebt war, die literarisch überlieferten Nachrichten Belloris und Baldinuccis durch archivalische Forschungen zu ergänzen. In seinen „Memorie di F. B." druckt er im Anhang den von 1557 datierten Vertrag ab, den Benedetto Bonaventuri mit Ambrogio Barocci, dem Vater Federigos für dessen Gemälde des hl. Sebastian abgeschlossen hat. Außerdem gibt er in seinem Führer durch die Kirchen von Urbino den im Text bereits mitgeteilten Auszug aus dem Totenbuch von San Francesco. Endlich erwähnt er allein von allen Schriftstellern, die sich mit Barocci beschäftigt haben, die Judith mit dem Kopfe des Holofernes. Seine Angaben sind wichtig und glaubmürdig für die Orte seiner nächsten Heimat, also besonders für Urbino und Pesaro.

Lanzi, dessen „Storia pittorica" 1792 zum erstenmal herauskommt, scheint sich mit archivalischen Forschungen nicht abgegeben zu haben. Doch hat auch er eine große Sachkenntnis der Kunstwerke jener Gegenden und eine leidenschaftliche Liebe zu dem großen Urbinaten, in dessen Werke er sich mit großem Verständnis vertieft hat. An tatsächlichem Material bringt er kaum etwas Neues. Für die Gemälde Baroccis, die aus den engen Grenzen seiner Heimat hinauswanderten, müssen sich sowohl Lazzari als auch Lanzi auf die Angaben Belloris stützen.

---

*) Siehe Bibliographie Seite 126 ff.

Bellori.

Wie schon im Vorwort bemerkt, ist für unsere Kenntnis von Baroccis Leben und Schaffen die Biographie Belloris von grundlegender Bedeutung. Seine „Vite“ erschienen 1672 in Rom zum erstenmal, also 60 Jahre nach dem Tode unseres Meisters. Er muß demnach selbst aus anderen Schriftquellen geschöpft haben und in der Tat erwähnt er auch gleich zu Anfang seiner Lebensbeschreibung, daß er sich nach den Memoiren des Pompilio Bruni gerichtet hat, die er von jenem geschenkt erhalten habe. Bruni war Urbinate und Zeitgenosse Baroccis; doch über seine genaue Lebenszeit und seine Beschäftigung wissen wir nichts. Seine Memoiren waren vermutlich nur handschriftlich abgefaßt, denn wir wissen von ihnen nur durch das Zeugnis Belloris.

Bruni muß Barocci sehr nahe gestanden haben, denn er ist sehr genau selbst über die Vorgänge in dessen Atelier unterrichtet. Er gibt uns einen sehr eingehenden Bericht über seine Arbeitsweise, über die zeichnerische, malerische und selbst plastische Vorbereitung seiner Werke, die in der Tat alle mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit studiert sind, was wir aus den vielen erhaltenen Zeichnungen schließen können. Allein es ist auffällig, daß Bellori über Baroccis Leben nur sehr wenige oder fast gar keine sicheren Daten gibt, mit Ausnahme des Geburts- und Todesdatums, welches erstere wir sogar noch auf Grund der Angaben des Diariums des Herzogs Francesco Maria II. anzweifelten, zumal das neue Geburtsdatum 1535 sich auch mit manchen anderen Tatsachen besser vereinigen ließ. Die erste Jahreszahl, die Bellori dann erwähnt, ist 1560, in welchem Jahre er den Künstler zum zweitenmal nach Rom gehen läßt. Vorher ist dieser aber schon ein erstes Mal nach Rom gegangen; Baldinucci sagt: „mit zwanzig Jahren“, doch scheint diese Angabe in keiner Weise begründet zu sein. Wenn wir nicht den Vertrag von 1556 hätten, für die hl. Margaretha (von E. Scatasse im Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, S. 444 abgedruckt), laut welchem er am 1. Januar dieses Jahres 20½ Scudi bekommt, „per h a v e r fatto la tavola de Santa Margarita“, so wüßten wir nicht, wann er wieder nach Urbino zurückgekommen ist. Für den ersten römischen Aufenthalt aber fehlt noch jeder bestimmte Beleg, und es ist nur die zweifelhafte Autorität Belloris, die uns daran festhalten läßt. Von 1555 ab können wir die literarischen Nachrichten durch dokumentarische Funde ergänzen: von 1557 ist der Vertrag für den hl. Sebastian datiert; über die Jahre 1561—63 geben die Rechnungen des vatikanischen Archivs Aufschluß; 1567 beginnen die Verhandlungen wegen der Kreuzabnahme für Perugia (von Bombe a. a. O. gefunden und veröffentlicht), und von diesem Zeitpunkt an fließen die Nachrichten dann reichlicher und zwar aus den glaubwürdigsten Quellen.

Gualandi.

Gualandi veröffentlicht den Briefwechsel, die Madonna del Popolo betreffend (von 1574—79), der uns zugleich Aufschlüsse über das „Perdono“ gibt, das 1576 beendet wurde (Brief vom 2. Juni: „. . . et di più che ho finito la tavola, che io dissi haver incomminciato, quando fu in cotesta città“). Am 7. Juni 1777 kommt er nochmals darauf zurück und bezeichnet das Bild näher: „per la nostra chiesa di Sto. Francesco“, so daß kein Zweifel mehr bestehen kann, welches Bild damit gemeint sei. Aber für die Zeit seiner frühesten Jugend von 1528 oder 1535—55 sind wir rein auf Mutmaßungen angewiesen. Kein Dokument, kein archivalischer Fund hilft uns da weiter! Bellori und wohl nach ihm Baldinucci, Lanzi und andere geben als Lehrer Battista Franco, Mensocchi und Bartolomeo Genga an, aber Beweise dafür können wir nicht erbringen. Sicher erscheint nur, daß Barocci auf das eifrigste Raffael studierte und nachahmte, denn die im Text erwähnten und besprochenen Stichwiedergaben verschiedener seiner Werke bezeugen dies zur Genüge. Allein es ist gewiß seltsam, daß keine dieser Bilder von seinen Biographen erwähnt werden. Das könnte uns doch als Beweis dafür dienen, daß sie sämtlich über seine frühe Jugend nur sehr unzureichend unterrichtet sind und ihre Angaben nur nach dem Hörensagen gemacht haben. Selbst Bellori und sein „urbinatischer Gewährsmann“, wie Schmarsow sagt, ist davon nicht auszunehmen. Das Dunkel, welches seine Jugend verhüllt, wird sich wohl nie lichten; denn es ist nur zu begreiflich, daß man den ersten Arbeiten eines noch sehr jugendlichen Künstlers keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, und es wäre ein sehr glücklicher Zufall, wenn sich doch noch etwas Gewisses darüber ermitteln ließe.

Für die zweite Hälfte seines Lebens fehlt es keineswegs an urkundlichen Belegen, deren Zuverlässigkeit nicht anzuzweifeln ist. Der Künstler war dann eben zu Ruhm und Ansehen gelangt, und man rechnete es sich zur hohen Ehre an, Werke von seiner Hand zu besitzen. Wir selbst geben im zweiten Teile dieser Arbeit Auszüge aus den Rechnungsbüchern des Herzogs Francesco Maria II., die im Florentiner Archiv unter den Urbinatischen Papieren aufbewahrt werden, und die uns die genauen Daten für die Entstehung der meisten seiner Bilder in der Zeit von 1580—1606 geben.

Baldinucci.

Baldinucci, der 1702 seine „Notizie“ veröffentlicht hat, bringt manche Zusätze zu Bellori. Er vervollständigt den Katalog seiner Werke und gibt sogar nicht selten die Maße für Bilder an, die er gesehen hat. Im allgemeinen aber fußt auch er vollständig auf Bellori.

Gaye.

Gaye (Carteggio inedito) veröffentlicht einige sehr interessante Briefe. In dem ersten vom 7. Oktober 1583 handelt es sich darum, die Lichter einer Kapelle zu vermehren. Barocci wehrt sich lebhaft gegen die Anbringung von Glasgemälden, da solche nur die Kapelle verdunkeln und die Wirkung seiner Gemälde beeinträchtigen würden, welche Erfahrung er schon öfters gemacht habe. Er ist sich also wohl bewußt, daß seine farbig so sorgsam und fein abgestuften Bilder vor allem eines guten Lichtes bedürfen, um zur Geltung zu kommen, und es ist ein wahres Unglück für das Verständnis seiner Werke, daß heutzutage viele derselben recht ungünstig beleuchtet sind. Die drei Bilder in Rom, in der Chiesa Nuova und in Sta. Maria sopra Minerva, sind kaum erkenntlich, sowohl des schlechten Lichtes wegen als auch, weil sie im Laufe der Zeit vom Rauch der Kerzen sehr geschwärzt sind. (Letzteres gilt mehr oder weniger für alle seine Altarbilder.) Der zweite Brief, vom 14. Januar 1590, ist an Giulio Veterani, den ersten Sekretär des Herzogs gerichtet. Dann folgen sechs Briefe von 1603—04 mit Verhandlungen über die Anfertigung einer Statue des Herzogs Federigo. Diese ganze Geschichte ist ihm sehr zuwider. Trotzdem aber macht er auf Verlangen Zeichnungen, ja sogar Modelle, betont aber fortwährend seine Unfähigkeit zu bildhauerischen Arbeiten. Er arbeitet zusammen mit einem Bildhauer, der wohl Hier. Campagna Vert. ist, der sich so inschriftlich auf der Statue nennt, die jetzt auf dem ersten Absatz der Haupttreppe des Urbinatischen Palastes in einer Nische steht. „Ich bin in meinem ganzen Leben nicht so verwirrt gewesen wie jetzt wegen dieses vermaledeiten Modells und der Zeichnung, die ich für die Statue Federigos gemacht habe . . .“ So schreibt Barocci am 2. Juli 1604 an Giulio Giordani.

Man sieht also, es ließe sich bei gründlicher Durcharbeitung aller veröffentlichter Briefe und der in den Zeitschriften abgedruckten Dokumente*) schon ein ziemlich klares Bild von Leben, Treiben und Schaffen unseres Meisters gewinnen. Zwar sind die Forschungen gewiß noch nicht zum Abschluß gekommen; aber das Wesentlichste ist doch, wie ich glaube, bereits getan. Der schwierigste Punkt für eine vollständige Biographie wären die Porträts, bei denen die literarische Überlieferung noch nicht recht mit den erhaltenen Werken in Übereinstimmung zu

*) Eine gründliche Durchforschung der staatlichen, kommunalen und privaten Archive der italienischen Städte würde, was Nachrichten über Barocci angeht, sicher von viel Erfolg gekrönt sein. Es kämen dafür in Betracht etwa die Städte Urbino, Pesaro, Fossombrone, Macerata, Sinigallia, Arezzo, Gubbio, Florenz, Lucca, Genua, Rom, (Archiv der Chiesa Nuova, Kommunalarchiv und Vatikana) und andere, soweit sie noch nicht durchgearbeitet sind, und selbst in diesem Falle wäre eine eingehende Nachprüfung sehr zu begrüßen.

bringen ist, zumal viele dieser Werke sehr schwer zugänglich sind oder ihr Aufenthaltsort überhaupt noch unbekannt ist. Gleichwohl verdient gerade diese Seite seines künstlerischen Schaffens ganz besondere Aufmerksamkeit, denn er war in seinen Porträts nicht weniger groß als in seinen Kirchenbildern. Auch würden sich aus der genauen Kenntnis seiner Bildnismalerei zweifellos sehr interessante Aufschlüsse ergeben über sein Verhältnis zur nordischen Bildniskunst, z. B. seine Einwirkung auf Rubens auch in dieser Hinsicht.

Allgemeines.

Unter dem allgemeinen Vorurteil, das in der italienischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts einen kläglichen Niedergang erblickte und sie deshalb in Bausch und Bogen verurteilte, hat auch die kritische Durcharbeitung jener überlieferten Werke leiden müssen, die damals entstanden und sich mit dieser Zeit selbst beschäftigen. Es war eben kein Interesse dafür vorhanden, und es ist eine eigentlich etwas betrübende Wahrheit, daß die Kunstgelehrten, soweit sie nicht selbst neue Moden machen, sich mit besonderer Vorliebe immer wieder den von der modisch-allgemeinen Schätzung ausgezeichneten Gegenständen zuwenden, worunter dann die gleichmäßige und unparteiliche wissenschaftliche Behandlung des gesamten Entwicklungsganges notwendig leiden mußte. Doch nichts ist begreiflicher als dies! Denn die Kunstgelehrten sind auch der allgemeinen menschlichen Sucht nach Ruhm, nach Einfluß und Wirkung unterworfen. Und wenn dies bei flüchtigem Blick auch als ein beklagenswerter Mißstand erscheint, der zu einseitiger Kunstbetrachtung und -schätzung führt, so muß man bei gründlicherer Überlegung doch anerkennen, daß Beschränkung und selbst Einseitigkeit vom wissenschaftlichen Standpunkt aus notwendig ist. Es ist unmöglich, mit gleicher Genauigkeit beständig sämtliche Gebiete einer Wissenschaft zu bearbeiten. Es muß eine Auswahl getroffen werden, und der Einzelne muß sich dem Wohle der Allgemeinheit unterordnen oder wohl gar aufopfern. Denn es ist viel Kärrnerarbeit*) zu erledigen, viel Erde muß fortgeschafft werden, viele Felsen müssen gesprengt werden, bevor die trächtigen Goldadern freigelegt sind. Und die Mode in ihrem unaufhörlichen Wechsel wirkt hier als treibende Kraft, welche, obgleich sie sich einseitig auf bestimmte Anschauung versteift,

*) Ich selbst bin mir wohl bewußt, daß auch ich in dem vorliegenden Büchlein nur meinen kleinen Teil dieser Kärrnerarbeit geleistet habe. Allein ich will zufrieden sein, wenn ich nur soviel Schutt hinweggeräumt habe, daß wenigstens an einigen Stellen das blinkende Gold zutage tritt. — Die in diesem Abschnitt nur flüchtig berührten Fragen hoffe ich recht bald in einer besonderen Arbeit eingehender behandeln zu können, die wahrscheinlich die Form einer allgemeinen Kunstlehre haben wird.

durch den Wechsel eben dieser Anschauungen doch wieder eine dauernde Einseitigkeit verhindert. So wird das, was bei oberflächlicher Betrachtung zunächst als großer Übelstand erscheint, bei tieferer Durchdringung das als eigentliche wertvolle und treibende Agens erkannt, welches bereits gelöste Aufgaben als veraltet in den Hintergrund drängt, um neuen Forschungen Tor und Tür zu öffnen. Zugleich wird durch die von den herrschenden wissenschaftlichen Strömungen getragenen modischen Anschauungen die Aufmerksamkeit und Anteilnahme der Allgemeinheit erweckt, deren jede wissenschaftliche Forschung bedarf. Denn nur aus der fortwährenden lebendigen Berührung mit den allgemeinen Strömungen des geistigen und praktischen Lebens erwachsen einer Wissenschaft die notwendigen Anregungen, aus welchen sie die Bestätigung ihrer Daseinsberechtigung ableitet. Ihre Bemühungen werden von dem gebildeten Publikum mit Interesse verfolgt, neue Ansichten finden Widerhall, werden besprochen, anerkannt oder verworfen. Zwar das wirklich Neue und Bedeutende bricht sich überall nur schwer Bahn! Aber an dem Widerstand erstarkt es und kämpft nur um so hartnäckiger um seine Anerkennung, die nun zwar später als bei leichter eingänglichen Wahrheiten, aber dann auch um so vollständiger errungen wird.

So haben sich in der Kunstgeschichte bedeutende Wandlungen vorbereitet zugunsten einer wirklich allgemeinen und parteilosen Kunstbetrachtung, soweit man im Ernste überhaupt von einer solchen reden kann. Man hat angefangen einzusehen, daß die Kunstäußerungen aller Zeiten, wenn auch nicht gerade gleichwertig, so doch jedenfalls gleichberechtigt nebeneinanderstehen, und daß nur infolge unserer, durch so lange Zeit hindurch fortgesetzten, sehr einseitigen Betrachtung und Schätzung der klassischen griechischen und italienischen Kunst die Ausbildung derartig befangener Kunstanschauungen möglich war. Jede Kunst ist immer schlechterdings der genügende und vielleicht sogar der vollkommene Ausdruck des Kunstwollens des betreffenden Volkes, das diese Kunst hervorgebracht hat (vgl. Worringer, Abstraktion und Einfühlung). Bisher führte man die uns so fremdartig erscheinenden Gebilde des geometrischen Stiles, der byzantinischen oder auch der koptischen Kunst, der nordischen Bandornamentik, und vieles andere noch auf Mangel an Fähigkeiten und Unvermögen zu bildnerischen Darstellungen zurück. Man hat nun herausgefunden, daß davon gar keine Rede sein kann, daß hier vielmehr überall eine beinahe vollkommene Übereinstimmung zwischen Wollen und Können herrscht, und daß man, um diesen Kunstwerken gerecht zu werden, vor allen Dingen die seichte Auffassung der Kunst als einer möglichst getreuen Nachahmung der Wirklichkeit fallen lassen müsse *).

*) Zwar wird man nicht von der Hand weisen können, daß es in der Richtung und der Intensität eben dieses Kunstwollens doch wieder Unterschiede gibt, und daß

Das ist nun zwar längst geschehen, denn kein Einsichtiger konnte bei nur einigermaßen gründlicher Ueberlegung diese Ansicht aufrecht erhalten. Aber diese Anschauung ist noch lange nicht genügend zum Allgemeingut geworden. Der arg mißverstandene Aristoteles spukt noch in den meisten Köpfen und seine Autorität verhindert, trotz der gänzlich falschen Auslegung, das Durchdringen der neuen und besseren Kunstauffassung. Schmarsow (Abhandlung, S. 153) spricht sehr treffend von dem „Grundgesetz der hausbackenen Wirklichkeitstreue", das in Baroccis Schöpfungen durchaus nicht mehr beachtet sei. Zwar hat es in Wirklichkeit niemals eine Kunst gegeben, die sich mit der „hausbackenen Wirklichkeitstreue" begnügt hätte — diese bestand immer nur in den Köpfen einfältiger und urteilsloser Kunstbetrachter, die für wahre künstlerische Wirkungen unempfänglich waren — aber, da diese Menschen niemals aussterben, so wird diese oberflächliche Kunstanschauung nie aufhören, Anhänger und Verkünder zu finden. Der Kunst des Barock gegenüber hat man ja bereits seit einiger Zeit die angelernte Zurückhaltung aufgegeben, besonders seit Wölfflin, Schmarsow u. a. eine Lanze dafür gebrochen haben. Wir haben aber nicht das Recht, uns daraus ein besonderes Verdienst zu machen, denn wozu wir erst durch lange Überlegungen und nicht zuletzt auch durch Überfütterung mit klassischer Kunst gelangt sind: das war vor hundert Jahren bereits mehr oder weniger Allgemeingut der Gebildeten. Das wird man aus den unten angeführten Zitaten aus Werken ersehen, die alle ungefähr um die Wende des 18. Jahrhunderts geschrieben worden sind. An Verständnis haben wir es ihnen gegenüber nicht viel weiter gebracht. — (Es wäre eine dankbare Aufgabe von gemeinnützigem Werte, einmal eine Geschichte des Geschmacks zu schreiben, nicht um zu zeigen, daß alles schon einmal dagewesen ist, sondern um die in allem Wechsel beharrenden bleibenden Gesichtspunkte und Anschauungen herauszulösen, die uns trotz aller äußerlichen Wandlungen mit der Vergangenheit verbinden.)

Anführungen aus Werken der Zeit um 1800.

Ramdohr.

Ramdohr: Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Palast Borghese: 5. Zimmer: „Aeneas, der seinen Vater trägt, von Barozio

---

das Kunstwollen einer Zeit oder eines Volkes sich ganz andere Ziele steckt als das einer anderen Zeit und eines anderen Volkes. Durch Vergleichung dieser Ziele kann man zwar nicht zu einer unbedingten, doch wohl aber zu einer annähernden Wertschätzung gelangen.

oder Baroccio, wie andere schreiben. Der Maler hat dieses Bild für sein Meisterstück gehalten und seinen Namen mit goldenen Buchstaben darauf gesetzt. Dem ohngeachtet bleibt es ein buntscheckiges Fechtelgemälde, an dem Ausdruck, Zeichnung und Kolorit gleich unwahr sind. Agostino Carraccio stach es in Kupfer und verbesserte die Fehler der Zeichnung, allein Barocci wußte ihm wenig Dank für diese angemaßte Fürsorge.

Federico Barocci lebte von 1528—1612. Er führte zu seiner Zeit einen ihm eigenen Geschmack ein, aber er war der falscheste der sich denken läßt. Es ist nichts Wahres darin, weder in Ansehung des Ausdrucks, der Zeichnung noch des Kolorits. Seine Grazie ist Affektation. Das Fließende seiner Umrisse wird zur Unbestimmtheit und der bunte Glanz seiner gelben Lichter und blauen Schatten geben seinem Kolorit das völlige Ansehen der modernen französischen Fechtelmalerei. Inzwischen hat er einiges Verdienst im Helldunklen, und er scheint darin wie überhaupt in der Grazie, den Correggio zum Vorbilde gewählt zu haben.“

Fiorillo.

Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste: „Ist es Barocci nicht gelungen, sich den Einflüssen des damals zügellos herrschenden verkehrten Geschmacks ganz zu entziehen, so muß man dies nicht sowohl einem Mangel an Talenten bei ihm schuld geben als der Unmöglichkeit, gegen den Strom zu schwimmen, und der Biegsamkeit seines sanften Charakters, die zum Teil von einer sehr schwächlichen Gesundheit herrührte. Eben diese körperlichen und geistigen Naturanlagen machten ihm auch die große Welt zuwider und bewogen ihn Einladungen verschiedener Fürsten auszuschlagen. Das Einzige, was man dem Barocci mit Grund vorwerfen kann und was schon Mengs bemerkt hat, ist, daß er seine Gegenstände beständig so vorgestellt hat, als ob sie in der Luft zwischen durchsichtigen Wolken erblickt würden, wo die Lichter und Reflexe die Schatten nicht ihre gehörige Wirkung tun ließen und daß er die streitendsten Farben bloß durch die Helle miteinander in Harmonie zu bringen suchte. Aber dieser Fehler berechtigt nicht, ihm seine großen Verdienste abzusprechen. Er bleibt immer einer der achtungswürdigsten Maler der römischen Schule. Von dem Unfug der Manieristen und der angeblichen Nachahmer Michelangelos hielt er sich so weit entfernt, daß der bloße Anblick eines seiner Gemälde den Lodovico Cigoli und Gregorio Pagani bewog, eine Reform der florentinischen Schule zu bewerkstelligen, wovon wir in der Folge reden werden. Ich begreife daher nicht, wie Ramdohr folgendes harte Urteil über ihn hat fällen können“ (folgt obiges Zitat aus Ramdohr).

Mengs.

Raphael Mengs, Werke Bd. II.

§ 6, Fortsetzung der Harmonie und des Kolorits. (Übersetzung.) „Ich könnte für dieses viele Beispiele anführen, aber ich werde nur zwei der hervorragendsten auswählen. Rembrandt hat durch die Schatten die unverträglichsten Farben vereinigt, indem er nur einen Teil dieser Farben beleuchtet ließ und sie voneinander trennte; und wenn die Komposition ihn zwang, sie einander anzunähern, so erhellte er künstlich die einen und verdunkelte die andern: denn wenn er sie zusammengestellt hätte, so hätte er nur Licht und Schatten dargestellt nach den Regeln des Helldunkels. Im Gegensatz dazu erzielte Barocci in seinen Bildern eine liebliche Harmonie, indem er alle Farben mit Weiß aufhellte, womit er ihnen alle Kraft nahm; und durch dieses Mittel vereinigte er die feindlichsten Farben und erreichte damit, daß sein Bild ein sehr helles und gut zusammengesetztes Helldunkel zeigte. Endlich, um eine Idee von der Art dieser beiden Maler zu geben, sage ich: daß Rembrandt alle seine Assunti gemalt hat, als ob er sie in einem Keller gesehen hätte, wo nur ein kleiner Sonnenstrahl eindrang, um seine Harmonie zu erheitern, ohne mehr Licht zu geben als nötig war, um ungefähr die Farben voneinander zu unterscheiden. Barocci im Gegensatz dazu scheint seine Geschichten in der Luft oder in den Wolken gesehen zu haben, wo sie zwischen Lichtern und Reflexen kaum Schatten warfen, und wegen der Überfülle des Hellen malte er nur ein leuchtendes Bild.“ (Er zieht die Art Rembrandts der Baroccis vor, weil die seinige sich in der Natur finden ließe, die Baroccis jedoch nur fingiert sei, nur in der Einbildung existiere.)

Reynolds.

Reynolds, Works 1809, Bd. III.

Baroccio though, upon the whole, one of his most succesful imitators, yet sometimes, in endeavouring at cleanness or brilliancy of tint, overshot the mark and falls under the criticism that was made on an ancient Painter, that his figures looked as if they fed upon roses. (als wenn sie sich von Rosen nährten.)

Kugler.

Kugler, Geschichte der Malerei. I. S. 347.

§ 114. „In Rom war Federico Barocci (aus Urbino, 1528—1612) zuerst gegen das Streben der Manieristen aufgetreten. Er zeichnet sich, wenn auch nicht durch Tiefe des Gehalts und durch Kraft der Darstellung, so doch durch einen glücklichen Schmelz der Farben,

häufig durch eine zarte idyllische Auffassung, zuweilen auch durch den Ausdruck eines entschiedenen Affektes aus . . ."

Goethe, „Winckelmann und sein Jahrhundert" haben wir bereits im Vorwort angeführt.

Bibliographie.

1. Quellen.

Bellori: „Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni", Roma 1672; Pisa 1821, p. 174—206 (Hauptquelle).

Baldinucci: „Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà", Florenz 1702, vol. IX, p. 110 ff.

Vasari, ed. Milanesi: „Vite . . .", 1881, Bd. VII, p. 91.

Lazzari, D. Andrea: „Delle Chiese di Urbino e delle Pitture in esse esistenti compendio storico abbozzato dall'Arciprete D. A. L." Urbino 1801.

— „Memorie d'alcuni più cellebri Pittori di Urbino." Urbino 1800, presso Giov. Guerini. Darin: „Memorie di Fed. Barocci."

Lanzi, L. A.: „La storia pittorica della Italia Inferiore, o sia delle scuole Fiorentine, Senese, Romana, Napolitana, compendiata e ridotta a metodo. „Firenze 1792. (1830—33 von Quandt übersetzt: Leipzig, 3 Bd.)

Gaye, Giovanni: „Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV., XV., XVI." Florenz 1839.

Gualandi, Michelangelo: „Nuova raccolta di Lettere sulla Pittura etc." Bologna 1444.

— „Memorie originali italiane riguardanti le belle arti." Bologna, Serie 1—3, 1840—42; Serie 4—6, 1843—45.

Bertolotti*): „Artisti Urbinati in Roma prima del secolo XVIII." Urbino 1881. (Auszüge aus den Rechnungen der Vaticana, die Arbeiten im Kasino Pius IV. betreffend.)

Zeitschriften.

Calzini: „Per Federigo Barocci." Rass. bibliog. dell' arte it, I, 1898, p. 103—108 (Auszüge aus dem Archivio degli Eredi Benamati di Gubbio: Bericht über einige Zeichnungen und Gemälde Baroccis aus dem Besitz der Benamati.)

— „Una piccola casa dell' arte (La quadreria Viviani di Urbino)." (Katalog der Werke B.s in jener Sammlung) XII, 1909, p. 62 ff. Rass. bibl. dell' arte it.

— „Francesco Baldelli nipote e allievo di Federigo Barocci" (Baldelli sei der Maler der Pariser Mad. di S. Lucia) XII, p. 67. Rass. bibl. dell' arte it.

---

*) Über das Kasino Pius IV. ist eine besondere Arbeit in Vorbereitung von W. Friedlaender (Rom), die als Bd. III der kunstgeschichtlichen Forschungen, herausgegeben vom Kgl. Preußischen Institut in Rom erscheinen soll, welche sich auch mit den Fresken Baroccis beschäftigt und wohl die vollständige Bearbeitung der darauf bezüglichen Dokumente bringen wird.

Calzini: „La Scuola Barroccesca." (Handelt von Alessandro Vitale) IX, p. 181. Rass. bibl. dell' arte it.

— „La Galleria d'Urbino", L'Arte, IV, 1901, p. 384—390.

Castellani, G. e Grigioni C.: „Documenti relativi a Federico Barocci." Rass. bibl. dell' arte it, II, 1899, p. 255—258. (Über Bilder bei Veterani und Antaldi in Urbino.)

Scatassa, E.: „Documenti relativi a Federico Barocci." Rass. bibl. dell' arte it., III, 1900, p. 78—79. (Dokumente für die Kreuzigung in Urbino, Chiesa della Morte, von 1597—1605.)

— „Documenti relativi a Federico Barocci." Rass. bibl. dell' arte it., IV, 1909, p. 129—131. (Vier Briefe von 1604—05, Giulio Giordano an Malatesti-Malatesta, Rom, bezüglich der Zeichnungen zur Einsetzung des Abendmahles, Rom S. Maria sopra Minerva; und zwei Erwähnungen von 1566 und 1575 aus dem Elenco de fratelli di S. Antonio Abbate, die zweite für Miete eines Zimmers.)

— Rass. bibl. dell' arte it., III, 1900, S. 106 wird die heilige Familie in Spoleto dem Barocci oder Vanni zugeschrieben.

— „La Chiesa del Corpus Domini a Urbino." Repertorium XXV, p. 444. (Wurde unter Clemens XI. abgetragen und enthielt die hl. Margarethe mit dem Drachen, die 1556 fertig war. Der Zahlungsvermerk vom 1. Januar dieses Jahres ist abgedruckt.)

— „Per la patria di Federigo Barocci." Le Marche, Fano, Juni 1901.

Alippi, A.: „Alcune notizie relative a Federico Barocci." Rass. bibl. dell' arte it., XII, p. 72—73. (Auszüge aus dem Diarium des Herzogs Francesco Maria II. des Florentiner Archivs und ein Brief des Giov. Andrea Doria vom 28. März 1597 an den Herzog wegen eines „quadro di devotione". Ein anderer von Ettore Spinola aus Genua, gleichfalls an den Herzog mit der Bitte um Vermittelung wegen der Kreuzigung, Genua, Dom.)

Anselmi, A.: „Il quadro del Rosario di Federico Barocci a Sinigallia." Rosario, Memorie Dominicane, November 1905.

— „Un secondo quadro del Barocci a Sinigallia (Notizie e documenti)." Ross. bibl. dell' arte it., VIII, 1905, p. 140—145. (Dokumente für die Mad. del Rosario, von 1582—91.)

Biachini: Rass. bibl. dell' arte it. IV, 1901, p. 129. Auszüge aus dem „Libro dei conti del Sindaco Giuseppe Anniballi" von Urbino. Zahlungen für ein Atelier von 1581—1601 (17).

Gianuzzi, P.: I tesori d'arte della santa casa di Loreto rapiti nel 1797. (Verkündigung und ein hl. Franz.)

The „Old Masters" at „Burlington House" (unter anderen ein Bild Baroccis). The Athenaeum, 30. Jan. 1904, p. 153, 181, 183; s. a. Gazette des beaux arts, 1904, I. p. 424. (Richter); Repertorium, 1904, p. 176. (F. Knapp); Repertorium XXIII, Heft 4, p. 374. (F. Goldschmidt).

Pesaro: Oliveriana.

Becci, Antonio: „Catalogo delle pitture, che si conservano nelle Chiese di Pesaro." Si aggiunge la Dissertazione sopra l'Arte della Pittura del Sig. Canonico Giov. Andrea Lazzarini. Pesaro 1783, in Casa Gavelli.

Bonamini, Domenico: „Cronaca della Città di Pesaro del Cav. D. B.", Tom 4

del 1631 a 1799. (Darin ein Verzeichnis der von den Franzosen 1797 geraubten Bilder, darunter vier Baroccis.)

Vernaccia, Pietro Girolamo: Serie degli Uomini e donne illustre ch'ebbero per patria la Città d'Urbino . . . c. 1800.

Antaldi, Antoldo: Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini, i quali furono ommessi nell' Abecedario Pittorico dell' Orlandi, raccolte da Marchese A. A. da Urbino nel 1805. (Manuskript.) Darin finden sich verschiedene nicht unwichtige Hinweise auf sonst nicht erwähnte Bilder Baroccis.

Auf einem Zettel findet sich die Notiz, daß das Bild der hl. Michelina (Vatikanische Pinakothek) 1606 bestellt wurde; 150 Scudi wurden dafür bezahlt:

„Ilquadro della Beata Michelina che esisteva in S. Francesco nella Capella a lui dedicata dipinto dal famoso Barocci, fu fatto fare dal Sig. Alessandro Barignani nell anno 1606. La notizia si ha dal Processo compilato a Roma per la di lei Canonisazione e stampato nella stamperia della R. fam^{a}: Aplica l'anno 1737 — e precisam^{e}: dal informatione sul dubbio f^{e} (formale?) a Carte 17 dal Sommario al 56.

Della proprietà dell' Altare di tutta ragione della Famiglia Barignani, si ha notizia nel Somm^{o} midesimo al 62.

So mmario stampato della Causa della Canonisazione della B. Michelina agitata in Roma avanti alla S. C. dei Riti nel 1736 e 1737.

Benutzte sonstige Literatur.

Argenville, Anton Joseph Dezallier d': Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits. I, 1745.

Bartsch: „Peintre-Graveur", XVII, p. 1 ff.

Breve Guida di Urbino, ohne Verfasser und Jahr (Berlin, Museumsbibliothek).

Brogi, F.: Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena. 1897.

Bombe, Walter: Federigo Barocci e un suo scolaro a Perugia. Perugia 1909.

Burckhardt: „Cicerone", 9. Aufl., Leipzig 1904, p. 892—93.

Calcini: „Urbino e i suoi monumenti." Rocca S. Casciano, 1897, p. 26, 27.

De Heinecken: „Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes." Leipzig 1778.

Dennistoun, James: „Memoirs of the Dukes of Urbino." London 1881.

Farabulini, D. C.: „Sopra una sacra famiglia di Barocci nell' espozione romana." Roma 1870. (Eine Ruhe auf der Flucht.)

Fiorillo: „Geschichte der zeichnenden Künste." Göttingen 1798.

Gherardi, Pompeo: „L'Istituto di belli arti delle marche in Urbino. Guida per i Visitatori." Urbino 1867.

Granberg, Olaf: „La galérie de tableaux de la Reine Cristine de Suède." Stockholm 1896.

Goethe: „Winckelmann und sein Jahrhundert." 1805, p. 165, 194.

Guhl-Rosenberg: „Künstlerbriefe." Berlin 1879.

Kugler: „Geschichte der Malerei." 1837, I. p. 347.

Le Blanc: „Manuel de l'amateur d'estampes." Paris 1854—90.

Mariette: „Abecedario publié par Chennevières et Montaiglon." Paris 1851, I, p. 68, 71.

Mengs, Raphael: „Werke." 1873, Bd. II, p. 282.

Meyer, Lücke u. Tschudi: „Allgemeines Künstlerlexikon." 2. Aufl. Bd. III, Leipzig 1885.

Nagler: „Künstlerlexikon." 1835, Bd. I, p. 280.

Patzak, Bernard: „Die Villa Imperiale zu Pesaro." Leipzig 1908.

Prunetti, Michelangelo: Viaggio pittorico — antiquario d'Italia e Sizilia . . ." 1820, Bd. III, p. 25.

Ramdohr, F. W. von: „Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst." Leipzig 1787, I. p. 298.

Reynolds, Sir J.: „Works." 1809, Bd. III, p. 173.

Ridolfi: „Maraviglia del arte." 1648, II., p. 303.

Ricci, A.: „Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona." Macerata 1834.

Scanelli: „Microcosmo della Pittura." I., p. 104.

Schmarsow, August: „Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei." Leipzig 1909. Abhl. d. Phil.-Hist. Kl. d. Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Bd. XXVI, Nr. 4.

— „Federigo Baroccis Zeichnungen, eine kritische Studie." I. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Leipzig 1909. Abh. d. Kgl. Sächs. Akad. d. W. Bd. XXVI, Nr. 5.

— II. „Die Zeichnungen in den übrigen Sammlungen Italiens." Leipzig 1910. Abh. d. Kgl. Sächs. Ak. d. W. Bd. XXVIII Nr. 3.

— III. „Die Zeichnungen in den Sammlungen außerhalb Italiens. A. Westliche Hälfte Europas." Leipzig 1911. Abh. d. Kgl. Sächs. Ak. d. W. Bd. XXIX, Nr. 2.

Schmerber: „Italienische Malerei im 17. Jahrhundert." Straßburg 1906. p. 150, 179—80.

Thieme-Becker: „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler." Leipzig 1908, Bd. II, p. 511—13. (Biographie mit Bibliographie von W. Friedlaender.)

Ugolino: „Storia dei Duchi d'Urbino." 1859, Bd. II, p. 492 (Barocci, 1625 [!] geboren; Auszüge aus dem Diarium des Herzogs Francesco Maria II. im Florentiner Archiv).

Voyage d'un Francais en Italie fait dans les années 1765, 66. Bd. VII. Kap. 16.

Waagen, G. F.: „Die Gemäldesammlung der Kaiserlichen Eremitage." München 1864.

Abbildungswerke.

Bouchet, Jules: „La Villa Pia." Paris 1837.

Fontenai: „Galérie du Palais Royal par l'abbé F." 1786.

La Collection du Comte Stroganoff.

Grosvenor Galery, 1821. Drawing Room No. 45, Ruhe auf der Flucht, No. 57, Grablegung.

Labensky: „Die Galerie der Eremitage."

Hamilton: „Schola italica." Ruhe auf der Flucht, Antonio Cappellan sculpsit Romae 1772.

Laurent, Henry: „Le Musée Royal." 1818. Serie II, Bd. 1. Giulio Romana: Mad. mit Kind und Joseph.

INHALTSVERZEICHNIS

Beiträge zur Kunstgeschichte.

Alte Folge.

1. **Schultz, Alwin, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria.** 80 S. br. M. 3.—.
2. **Wustmann, G., Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrh.** 70 S. Mit Abbild. br. M. 2.—.
3. **Lange, Konr., Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und deren statuarische Verwendung durch Lysippos.** 64 S. Mit 1 Tafel. br. M. 2.—.
4. **Muther, Rich., Anton Graff, sein Leben und seine Werke.** Mit dem Porträt des Künstlers in Lichtdruck. 128 S. br. M. 3.—.
5. **Holtzinger, Heinr., Über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre.** 30 S. br. M. 1.—.
6. **Kahl, Rob., Das venezianische Skizzenbuch.** 128 S. Mit 23 Abbildungen. br. M. 4.—.
7. **Valentin, Veit, Neues über die Venus von Milo.** 30 S. M. 1.60.
8. **Voss, Georg, Die Darstellungen des Weltgerichts.** (Vergriffen.)

Neue Folge. Band 1—36. gr. 8.

1. **Schumann, Paul, Barock und Rococo.** 130 S. Mit 11 Abbild. br. M. 4.—.
2. **Rée, P., Peter Candid.** 266 S. br. M. 6.—.
3. **Leitschuh, F. F., Die Familie Preisler und Marcus Tuscher.** 82 S. br. M. 2.—.
4. **Kaemmerer, Ludw., Die Landschaft in der deutschen Kunst.** (Vergriffen.)
5. **Ficker, Johannes, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kirche.** 156 S. br. M. 3.—.
6. **Oettingen, Wolfgang v., Antonio Averlino, gen. Filarete.** 68 S. br. M. 2.—.
7. **Kristeller, Paul, Die Strassburger Bücherillustration im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts.** 172 S. Mit 35 Abbild. br. M. 6.—.
8. **Toman, Hugo, Studien über Jan van Scorel.** 52 S. Mit 6 Tafeln in Lichtdruck und Holzschnitt. br. M. 2.—.
9. **Ficker, Paul Gerh., Der Mitralis des Sicardus** nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters. 78 S. br. M. 2.—.
10. **Graul, Richard, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden** während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 55 S. br. M. 2.—.
11. **Pauli, Gustav, Die Renaissancebauten Bremens** im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland. 120 S. Mit 12 Abbild. br. M. 3.—.
12. **Koelitz, Karl, Hans Suess von Kulmbach und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte der Schule Dürers. 88 S. br. M. 3.—.
13. **Friedländer, Max, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg.** 175 S. Mit 3 Abbild. br. M. 5.—.

14. **Firmenich-Richartz, Ed.,** Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. 147 S. Mit 7 Abb. im Text u. 5 Lichtdrucktafeln. br. M. 5.—.
15. **Wilisch, E.,** Die altkorinthische Tonindustrie. 176 S. Mit 8 Tafeln. br. M. 6.—.
16. **Thieme, U.,** Hans Schaeufeleins malerische Tätigkeit. 184 S. Mit 12 Lichtdrucken. br. M. 6.—.
17. **Magnus, Hugo,** Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik. 96 S. Mit 5 Tafeln Abbildungen. br. M. 4.—.
18. **Lichtenberg, Reinh. Freiherr v.,** Zur Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrhundert. 128 S. Mit Abbild. br. M. 4.—.
19. **Steinmann, E.,** Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrhundert. 142 S. br. M. 4.—.
20. **Zimmermann, Ernst,** Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. 214 S. br. M. 5.—.
21. **Ohnesorge, Karl,** Wendel Dietterlin, Maler von Strassburg. 68 S. Mit 1 Abb. br. M. 2.—.
22. **Pfau, C.,** Das gotische Steinmetzzeichen. 76 S. Mit 2 Tafeln. br. M. 2.50.
23. **Seeger, Georg,** Peter Vischer der Jüngere 168 S. Mit 27 Abbild. br. M. 4.50.
24. **Weiss, August,** Das Handwerk der Goldschmiede zu Augsburg bis zum Jahre 1681. 360 S. br. M. 6.—.
25. **Buchwald, C.,** Adriaen de Vries. 119 S. Mit 8 Tafeln. br. M. 4.—.
26. **Gosche, A.,** Simone Martini. 141 S. Mit 8 Tafeln. br. M. 4.—.
27. **Thiersch, Herm.,** „Tyrrhenische" Amphoren. 162 S. Mit 6 Tafeln und Abbild. im Text. br. M. 6.—.
28. **Michaelson, Hedwig,** Lukas Cranach der Aeltere. 140 S. Mit 33 Abb. br. M. 6.—.
29. **Weber, Ludwig,** San Petronio in Bologna. 96 S. Mit 5 Abbild. br. M. 3.—.
30. **Justi, Ludwig,** Dürers Dresdener Altar. 40 S. Mit 7 Abbild. br. M. 1.50.
31. **Müller, Kurt F.,** Der Leichenwagen Alexanders des Großen. 83 S. Mit 1 Tafel und 8 Abbild. br. M. 2.50.
32. **Greinert, Paul,** Erfurter Steinplastik des 14. und 15. Jahrhunderts. 80 S. Mit 26 Abb. br. M. 2.50.
33. **Fölzer, Elvira,** Die Hydria. Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde. 120 S. Mit 10 Tafeln. br. M. 4.—.
34. **Graevenitz, G. v.,** Gattamelata (Erasmo da Narni) und Colleoni und ihre Beziehungen zur Kunst. Eine kultur- und kunstgeschichtliche Studie (Padua-Bergamo-Venedig). 148 S. Mit 16 Abbildungen. br. M. 4.—.
35. **Zehetmaier, J.,** Leichenverbrennung und Leichenbestattung im alten Hellas nebst den verschiedenen Formen der Gräber. 196 S. br. M. 5.—.
36. **Plietzsch, Eduard,** Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 128 S. Mit 11 Tafeln. br. M. 4.—.
37. **Karcher, Richard,** Das Deutsche Goldschmiedehandwerk bis ins 15. Jahrhundert. 100 S. M. 2.50.



